REFERENCE USE ONLY

ART SECTION
FINE ARTS DIVISION

REFERENCE USE ONLY

REF

FORM 125 M

ART SECTION
FINE ARTS DIVISION
The Chicago Public Library

Received

R00133 70804

CHICAGO PUBLIC LIBRARY
HAROLD WASHINGTON LIBRARY CENTER
R0013370804

Chicago Public Library
C P L
REFERENCE

Form 178 rev. 11-00

HANS MÜHLESTEIN

DIE KUNST DER ETRUSKER

DIE URSPRÜNGE

592

BERLIN 1929

FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT

REF N 5750 .M8
Mühlestein, Hans,
1887-1969.
Die Kunst der Etrusker

Cop. 1
A/R

THE CHICAGO PUBLIC LIBRARY
JAN 29 '48 477342

PRINTED IN GERMANY. COPYRIGHT 1928 BY FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT AG., BERLIN. DRUCK DES TEXTES VON POESCHEL & TREPTE, LEIPZIG, DER BILDER VON A. WOHLFELD, MAGDEBURG. KLISCHEES VON ANGERER & GÖSCHL, WIEN

ART INFORMATION CENTER
VISUAL & PERFORMING ARTS
CHICAGO PUBLIC LIBRARY

AR

FRAU ERNA REBER
UND HERRN Dr. h. c. G. F. REBER
DEN FÖRDERERN
DER ANFÄNGE DIESES WERKES

7.50

VORWORT

Nicht aus einem spezialistischen Interesse oder Ehrgeiz bin ich vor Jahren ı der Beschäftigung mit den Etruskern gelangt. In den allerweitesten geistes-eschichtlichen Zusammenhängen hatte ich es unternommen, nach den Ur-prüngen unserer abendländischen Kultur zu forschen, und da stieß ich im etzten vorchristlichen Jahrtausend auf das ungelöste Rätsel des scheinbar nvermittelten Auftauchens dieses Hochkulturvolkes inmitten eines Landes nd inmitten von Völkerschaften, über denen anscheinend noch die Nacht eit unausdenklichen Vorzeiten andauernden prähistorischen Daseins lag. Venn sich nun auch bei näherem Zusehen dieses Dunkel der italischen Vor-eschichte um ein beträchtliches lichtete, so bestätigte sich dieses Urerlebnis och immer mehr als die grundlegende Erkenntnis für die richtige Bewertung er geistesgeschichtlichen Bedeutung der nationalen Kulturleistung – und das eißt vor allem der nationalen Kunstleistung – dieses vielleicht merkwürdig-ten Volkes des Altertums. Die Etrusker sind ein ausgesprochenes Kultur-tiftervolk, und zwar eines jener wenigen Völker, die als Same ausgestreut verden, um im Schoße fremder Völker unterzugehen und dennoch eine welt-geschichtliche Mission zu erfüllen: indem sie in einem gewissermaßen zweiten, nter- oder übergeschichtlichen Dasein geistesgeschichtliche Folgewirkungen von ganz unkontrollierbarer Kraft und Dauer auslösen. Die Sumerer waren in solches Volk, die Juden waren und sind es. Das Erscheinen der nichtindo-germanischen Etrusker auf italischem Boden inmitten indogermanischer Völkerstämme und ihr Überleben in Religion, Sitte und Kunst dieses Völker-verbandes – das ist es, was Italien, ganz im Gegensatz zu Griechenland, zum klassischen Land immer erneuter „Renaissancen" gemacht hat. Und Italien hat durch zwei Jahrtausende das Rückgrat der abendländischen Geistesent-wicklung gebildet. Schon allein die Tatsache, daß „Rom" eine etruskische Gründung ist, die von den „Römern" den Etruskern erst abgerungen und in ahrhundertelangem Kampf gegen die Etrusker verteidigt werden mußte, zeigt die gar nicht zu überschätzende Bedeutung der Rolle, die diesem – während langer Zeiten unserem weltgeschichtlichen Bewußtsein spurlos ent-schwundenen – Volk für die Entstehung und dadurch für alle Folgezustände des von Rom geführten Abendlandes zukommt. Diesen Vorwurf habe ich meinem Buch „Die Geburt des Abendlandes", Ein Beitrag zum Sinn-wandel der Geschichte (Müller und Kiepenheuer und Orell Füßli Verlag, Pots-dam und Zürich 1928) zugrunde gelegt, das die tragenden weltgeschichtlichen Zusammenhänge für die konkreten Positionen enthält, die im vorliegenden

Werk durch exakte Erforschung der nationalen Kunstleistung der Etrusker bezogen werden sollen.

Aber nicht nur der Vorblick in die mögliche Aufklärung sehr bedeutender Probleme der von Italien geführten abendländischen Kultur- und insbesondere Kunstentwicklung[1]) war es, was mich unausgesetzt anfeuerte, auf dem überaus beschwerlichen, vulkanisch wankenden Boden dieses noch nie wirklich bereinigten, noch nie für die ernsthafte Kunst- und Kulturforschung urbar gemachten Gebiets jahrelang auszuhalten. Auch der Rückblick in die Tiefe der Geschichte, in die Richtung der Herkunft unserer Kultur überhaupt, übte eine nicht geringere Macht und einen ebenso stärkenden Zauber auf mich aus. In immer hellerem Lichte erschien mir die Existenz des etruskischen Volkes inmitten unserer Altvorderen als ein Schnittpunkt und gewissermaßen als ein Umschlagsplatz aller großen Herkunftslinien, aus denen unsere entstehende abendländische Kultur gespeist worden ist. Nicht nur hat das Ringen der italischen Stämme um ihre Eigenbedeutung gegenüber dem sie für Jahrhunderte übermächtigenden fremden Etruskertum deren nordisch-indogermanischen Ursprungskräfte aus der Latenz erlöst und bis zum Ausbruch weltgeschichtlichen Wagemutes gesteigert. Nicht nur ist während Jahrhunderten alles Orientalische (und selbst noch das Griechische!) durch die Etrusker hindurch ins Herz des werdenden Abendlandes geströmt, noch bevor dieses seine eigenen Kanäle dafür erstellen konnte. Vielmehr enthüllt sich uns in der Tiefe des Etruskertums selbst noch eine ganz neue uralte Herkunftswelt, die älteste überhaupt, aus der unsere Kultur von Urzeit her gespeist wurde: die der Mittelmeer-Autochthonen, die, je weiter wir zeitenaufwärts dringen, sich um so selbständiger zwischen und schließlich zeitlich vor alles Orientalische und Abendländische stellt. Es ist die Kulturwelt, die von Westeuropa über Nordafrika bis zum vordynastischen Ägypten, von der Eiszeitmalerei von Altamira bis zur märchenhaften Kunstblüte Altkretas reicht – und deren letzte eigene „Renaissance“ eben das verzweifelte, von vornherein dem Untergang zwischen Orient und Okzident und dem Aufgehen in einem neuen Kulturreich geweihte Aufbäumen überalterter altmittelmeerischer Kraft im Etruskertum darstellt. Ich darf für mich in An-

[1]) So bleibt beispielsweise, sub specie Etruscii gesehen, die sogen. „Renaissance“ kein „Loch in der Geschichte“ mehr, das nur durch die „Wiedererweckung der antiken Studien“ zu erklären ist, sondern ist, was die Triebseite dieses Phänomens von eminent europäischer Auswirkung angeht, tief im vitalen Untergrund, in Bluts- und Seelenunterwelt des italienischen Volkes selbst verwurzelt.

spruch nehmen, diesen Gesichtspunkt in dem vorliegenden Werk nicht nur als grundlegendes ethnisches, sondern auch als ästhetisch-stilgeschichtliches Prinzip in die etruskische wie in die Kunstgeschichte des Altertums überhaupt eingeführt zu haben. Ich bin überzeugt, daß diesem Prinzip des Mittelmeer-Autochthonischen eine wachsende Bedeutung für die Abklärung der proto- und prähistorischen Kunst- und Kulturforschung, besonders auch im östlichen Mittelmeerbecken, zukommen und daß es beispielsweise berufen sein wird, der „altägäischen", immer noch unter den verschiedensten, allzu lokal bedingten und zu partiellen Namen (als „pelasgische", „kretische", „mykenische", „kleinasiatische", „ägäische" usw.) herumschwankenden Erbmasse die Einheit und das feste Rückgrat zu geben, ohne die sie nie ganz unmißverständlich vom „Orient", als einer äquivalenten Einheit, abgehoben werden kann. Aber auch für die einheitliche Abgrenzung zahlloser lokaler Eigentümlichkeiten in Kunst und Kultur der verschiedensten Mittelmeergegenden gegen das Indogermanisch-Klassische bis innerhalb seiner Blütezeit, ja noch bis in spätere Epochen hinein, wird der Begriff einer organisch einheitlichen altmittelmeerischen Eigenkultur eine abklärende Bedeutung erlangen.

Wenn ich festen Wurzelgrund für die mit diesem Band begonnene Darstellung, Analyse und Systematik der etruskischen Kunst als Ausdruck einer nationalen – wenn auch aus noch so vielen fremden Quellen gespeisten – Gesamtleistung gewinnen sollte, so war es unumgänglich, daß ich meine Studien auch auf die etruskische Herkunftsfrage im engeren, rein historischen Sinne ausdehnte. Ich enthalte mich hier jeder Andeutung über den Inhalt der Ergebnisse meiner langjährigen Bemühungen auch auf diesem, anscheinend so unheilbar zerklüfteten Forschungsgebiet: sie liegen als kritisch-wissenschaftsgeschichtliche Studie druckfertig vor und werden in Kürze unter dem Titel „Über die Herkunft der Etrusker" im selben Verlage wie das vorliegende Werk erscheinen[1]). Nur soviel sei erwähnt, daß ich glaube, eine These gefunden zu haben, die, durch Überwindung des Erbübels der Unilateralität in der Herleitung einer Nation, alle berechtigten Ansprüche der seit einem Jahrhundert sich scheinbar ausschließend entgegenstehenden Herkunftshypothesen versöhnt und in sich vereint. Wie mit dieser Studie einen festen

[1]) Diese Schrift hat, als selbständige kritisch-wissenschaftsgeschichtliche Einleitung, zusammen mit dem II. Kapitel des vorliegenden Buches als dem Hauptteil – unter dem Titel „Über die Ursprungsepoche der etruskischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der Herkunft der Etrusker" –, bei meiner Promotion an der Züricher Universität im Juni 1928 als Dissertation gedient.

Ausgangspunkt für die Herkunftsforschung, so hoffe ich mit dem vorliegenden Werk endlich eine gesicherte Basis für eine ernsthafte, systematisch-kunstwissenschaftliche und zugleich kulturgeschichtliche Behandlung der Etrusker geschaffen zu haben, die diese aus dem immer noch landläufigen Schema von bloßen Nachtretern der Griechen oder von bloßen Vortretern der Römer befreit. Denn wenn es mir auch nicht einfallen kann, mich in ausgedehnter archäologischer Gelehrsamkeit etwa mit der imponierenden Ducatischen Geschichte der etruskischen Kunst oder in der Präzision der Sachkenntnis mit den bewundernswert exakten Spezialarbeiten Georg Karos messen zu wollen – welch beiden Autoren ich, dank ihren ausgebreiteten und exakten Nachweisen, am meisten Arbeitsförderung zu verdanken gern und dankbar bekenne –, so liegt doch ihnen, wie den meisten anderen Archäologen, die spezifisch kunst- und allgemein geistesgeschichtliche Absicht fern, die mich bei meiner Arbeit geleitet hat. Da aber bisher von keiner solchen Autorität ein zusammenfassendes, auch den allgemeineren kultur- und geistesgeschichtlichen Interessen eines breiteren Kreises der Bildung zugängliches Werk über die etruskische Kunst als ein einheitliches, organisches Ganzes vorlag, mußte ich mich dazu entschließen, auch mit meinen bescheideneren archäologischen Mitteln ein solches zu schaffen – wenn die Etrusker nicht auch fernerhin der wohlbehütete Fachbesitz einiger weniger genauer Kenner bleiben sollten. Von Georg Karo darf dann wohl das wissenschaftlich abschließende Werk über diese Materie erwartet werden. –

So einsam und ganz auf eigene Verantwortung gestellt ich dieses Werk auch begonnen und bis hierher durchgeführt habe, so durfte ich mich doch während der Arbeit an ihm und bei seiner Drucklegung reicher Förderung durch Rat und Tat von seiten hervorragender Gelehrter und Institute erfreuen. Für Rat und mündliche oder schriftliche Hinweise bin ich besonders zu Dank verpflichtet: Herrn Geheimrat Prof. Dr. Georg Karo in Halle für wertvolle Hinweise bei Beginn meiner ersten planmäßigen Bereisung Etruriens; dem ehemaligen verstorbenen ersten Sekretär des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, Prof. W. Amelung, sowie dem ehemaligen Assistenten an diesem Institut, Herrn Dr. G. Kaschnitz-Weinberg, wie denn die sechsmonatige Arbeit in diesem auch für unser Gebiet einzigartig ausgestatteten Institut eine entscheidende Förderung meiner Arbeit bedeutete; ferner Herrn Prof. Dr. F. Drexel, Direktor der Römisch-Germanischen Kommission und des Archäologischen Instituts in Frankfurt a. M., der mir in

loyalster Weise auch die Mittel seines Instituts während der Abschlußarbeit zur Verfügung stellte; Herrn Geheimrat Prof. Dr. Fr. v. Duhn in Heidelberg, insbesondere für Überlassung des Manuskriptes seines bedeutenden Vortrags auf dem 1. Internationalen Etruskologenkongreß in Florenz während des Kongresses selbst; Herrn Dr. R. Bianchi-Bandinelli in Siena, insbesondere ebenfalls für Überlassung eines Vortragsmanuskriptes während dieses Kongresses, sowie für gütige Übersendung seiner für die chiusinische Region grundlegenden Arbeiten; Herrn Prof. Dr. A. Neppi Modona, Generalsekretär des „Comitato Permanente per l'Etruria" in Florenz, für gütige Übersendung seiner neuesten Arbeiten; Herrn Geheimrat Prof. Dr. C. F. Lehmann-Haupt in Innsbruck, insbesondere für Überlassung eines Druckbogen-Exemplars des noch unveröffentlichten II. Bandes seines an neuen Aussichten überaus reichen Werkes „Armenien einst und jetzt" (das leider hier nur noch für die Katalogarbeit berücksichtigt werden konnte, jedoch in meiner Schrift „Über die Herkunft der Etrusker" genauer herangezogen werden soll); sowie schließlich, last not least, Herrn Prof. Dr. O. Waser in Zürich für die ganz besonders aufopfernde Mühewaltung, der er sich durch die Durcharbeitung des ganzen Textmanuskriptes, insbesondere des II. Kapitels (das einen Teil der von ihm angenommenen Dissertation bildete), unterzog.

Bei der Beschaffung von Abbildungsmaterial haben mich in der loyalsten und dankenswertesten Weise unterstützt: Herr Prof. Dr. A. Minto, Direktor des unerschöpflichen, von ihm in grandioser Weise neu geordneten archäologischen Museums in Florenz, sowie sein Assistent Dr. D. Levi; Herr Prof. Dr. P. Ducati, Direktor des Museo Civico in Bologna, insbesondere durch gütige Überlassung von Photos aus seinem Privatbesitz; Herr Prof. Dr. B. Nogara, Generaldirektor der Vatikanischen Museen; Herr Prof. A. Maiuri, Direktor des Neapeler Nationalmuseums; Herr Prof. E. Gàbrici, Direktor des Nationalmuseums in Palermo; sowie Herr Dr. Bianchi-Bandinelli in Siena und Conte Aria in Marzabotto. Ebensolche Förderung verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Herren Professoren R. Zahn, Direktor am Alten Museum in Berlin, und J. Sieveking, Direktor des Museums für antike Kleinkunst in München. In ganz besonders hervorragender Weise aber bin ich darin von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Marc Rosenberg in Baden-Baden, durch gütige Vermittlung meines Verlags, unterstützt worden, und zwar durch die selbstlose Überlassung von insgesamt 14 Originalklischees aus seinem Monumentalwerk „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage: Abteilung Granulation", worüber im Katalog bei jedem einzelnen Stück

geziemende Rechenschaft abgelegt ist. Mit ebenso ausnahmsweisem Entgegenkommen durch weitherzige Überlassung einer großen Anzahl Originalphotos aus dem Nachlaß von Prof. C. D. Curtis, die zu dessen grundlegenden Spezialpublikationen über die beiden großen Praenestiner Gräber dienten, hat die Direktion der „American Academy in Rome", durch gütige Vermittlung ihres Bibliothekars, Mr. D. Lord, meine Arbeit gefördert, worüber ebenfalls im Katalog je an Ort und Stelle Rechenschaft abgelegt ist. Allen sei hiermit öffentlich mein wärmster Dank ausgesprochen!

Besonders aber fühle ich mich auch meinem Verlag gegenüber zu Dank verpflichtet, der gegenüber allen meinen Wünschen bezüglich Erweiterung von Text- und Tafelteil über das ursprünglich vorgesehene Maß hinaus ein seltenes Entgegenkommen bewies.

Frankfurt a. M., am 31. August 1928 Hans Mühlestein

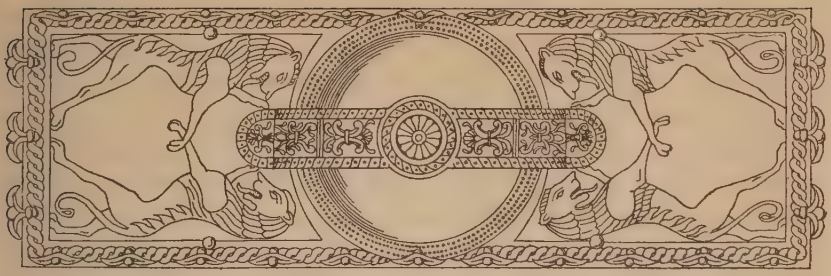


Fig. 1. Aufsicht auf den Kesselwagen Abb. 132

EINLEITUNG

Das Erscheinen der Etrusker in der Kulturgeschichte des Mittelmeers.

„ERST mit dem Herrenvolk der Etrusker betritt Italien ähnliche Bahnen, wie sie Griechenland schon fast ein Jahrtausend vorher eingeschlagen hat.“ Diese Erkenntnis von Moritz Hoernes[1]), deren Geltung unabhängig von dieser oder jener Herkunftshypothese über die Etrusker ist, spricht die grundlegende, obschon noch von keinem Etruskerforscher gebührend beachtete Wahrheit für die richtige historische Einschätzung der Kulturwende aus, die die Folge der Begründung der Nation der Etrusker auf mittelitalischem Boden war. Ja, die etruskische Herrenkultur des 8. und 7. vorchristlichen Jahrhunderts hat in Italien eine – entsprechend der ethnisch wie zeitlich weit zugespitzteren Lage der Dinge – noch entscheidendere Rolle gespielt als die von Hoernes in Vergleich gezogene mykenische um die Mitte des 2. vorchristlichen Jahrtausends in Griechenland. Gerade die etruskische Frühkultur steht in der Tat so turmhoch über allem bis dahin in Italien in Erscheinung Getretenen, daß wir hier ohne Zögern von einem Kulturbruch reden dürfen, und zwar von einer typischen „Unterbrechung der inneren Entwicklung . . . nicht durch Hemmungen, sondern durch Hebungen“, wie Hoernes einmal einen verwandten Sachverhalt im Norden bezeichnet[2]). Und dieser Kulturbruch, diese plötzliche

[1]) Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 3. Auflage bes. von Oswald Menghin. Wien 1925, S. 398.

[2]) A. a. O. S. 433.

glanzvolle hochkulturelle Kunstblüte auf dem primitiv eisenzeitlichen, bronzezeitlichen, ja stellenweise geradezu noch steinzeitlichen Hintergrund der ligurischen, umbrischen und latinischen Bauernkulturen, darf kühnlich – ja, kann gar nicht anders – verstanden werden als die endlich in vollwertiger Weise offenbar gewordene Auswirkung jenes geschichtlichen Vorgangs, der um mehrere Jahrhunderte zurückliegen mag: der Eroberung Etruriens durch die „tyrrhenische" Wikingerschar und der Begründung einer neuen Nation – der ersten, die diesen Namen verdient – auf italischem Boden durch ein neu angekommenes, die Führung und Herrschaft ergreifendes Volkselement aus dem alten, nun aber längst orientalisierten kleinasiatischen Kulturverband. Die in der ältesten etruskischen Kunst und Kultur in Erscheinung tretende Kulturwende auf italischem Boden ist und bleibt demnach – ungeachtet aller ethnischen Mitwirkung der westmediterranen, ja selbst der nordisch-indogermanischen (umbrischen) Bevölkerung – das Zeichen und Siegel des ersten wirklichen Bundes zwischen Orient und Okzident, in dem der Orient – was für die ganze spätere Entwicklung des Abendlandes von weittragender Bedeutung werden sollte – wohl oder übel der legitime Führer war.

Das ist der welthistorische Sinn der ersten, „orientalisierenden" Epoche der etruskischen Kunst. Zwar auch bei den Griechen sprechen wir von einer zeitlich vollkommen parallelen Epoche „orientalisierender" Kunst. Aber die beiden gleichzeitigen, mit demselben Namen „orientalisierend" angesprochenen Epochen griechischer und etruskischer Kunst des 7. vorchristlichen Jahrhunderts decken grundverschiedene ethnische und völkerpsychologische Kausalverhältnisse zu, deren Unterschiede noch nie ins rechte Licht gerückt worden sind. Will man Verwandtes mit Verwandtem vergleichen, so kann die etruskische „orientalisierende" Epoche im Verhältnis zu der Kultur der Italiker immer nur mit der vordorischen der Griechen, mit der zwar nicht orientalischen (sondern altmittelmeerischen), ihnen jedoch mindestens ebenso stamm- und wesensfremden „kretisch-mykenischen" Kultur in Parallele gesetzt werden. Die Kunst dieser Epoche, auch die eigene griechisch-mykenische, ist ja zweifellos eine ebensowenig originale der Griechen, wie etwa die etruskische Kunst des sabellisch-latinischen Praeneste des 7. Jahrhunderts eine original sabellische oder latinische war. Die ganze „kretisch-mykenische" Epoche stellt vielmehr die höchste und letzte kulturelle Eigenblüte der Mittelmeerautochthonen im Osten dar, wie die „orientalisierende" Epoche der Etrusker die im Westen. Beides sind die typischen Herrenkulturen von mutterrechtlich-feudalem und zugleich priesterlichem Charakter auf abend-

ländischem Boden. Daß dazu auch die etruskische ethnisch dem kleinasiatischen Kreis so stark verpflichtet ist, macht sie mit der kretischen nur um so verwandter: ja wir können jene geradezu als eine verspätete Nachblüte von dieser auffassen, die durch die Südexpansion der Griechen aus ihrer Heimat verdrängt, durch die Westexpansion des Orients ins Westbecken des Mittelmeers verschoben wurde, wo sie sich auf dem Grundstock des bereits durch frühere östliche Einwanderung angenäherten westlichen Autochthonentums ansetzte. Der große Unterschied, der trotz der größeren Entfernung in der direkteren Beziehung der etruskischen Kultur zum Orient liegt, ist nur ein Unterschied des Zeitalters, ist der Ausdruck der inzwischen vollendeten Orientalisierung der ostmediterranen Autochthonen selbst und des Wiederaufstiegs des ganzen alten Orients durch die Erhebung der Assyrer.

Für die achäischen Griechen war der „mykenische" Geist gewiß mindestens ebenso gefährlich wie fruchtbar – und vielleicht bei weitem gefährlicher, als es der orientalische der Etrusker für die italischen Stämme war. Es ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß die Achäer mitsamt ihrer vorzeitig von den Kretern übernommenen Herren- und Luxuskunst der „mykenischen" Epoche langsam dem ihnen bluts- und wesensfremden Geist südlicher und östlicher Völker erlegen wären, hätte sie nicht der Doriersturm, der gewaltige Zustrom stammverwandten Blutes aus dem berauschenden vorzeitigen Blütentraum mykenischer Pracht gerissen, die Reiche der Kreter und Hettiter in seiner Auswirkung zerstört und das ganze Griechentum noch einmal zu seiner primitiven Wurzel, zum nordisch-bäuerlichen Geometrismus, zurückgetrieben. Erst so wieder am eigenen Wesen erstarkt, konnte in der späteren, eigentlich „orientalisierenden" Epoche der Griechen des 8. und 7. Jahrhunderts Orientalisches – das heißt stilistisch bereits geformte, und zwar artfremd geformte Natur – von den Griechen ohne Gefahr in die eigene, vom ausgereiften Geometrismus aus nun stark auf unbedingte Form gerichtete Schöpferkraft eingeschmolzen werden. Ja, erst vermöge so langer Genesis aus der eigenen Wurzel heraus konnte überhaupt die Konzentration der Schöpferkraft erreicht werden, die nicht nur alles als Ferment stets notwendige Fremde spurlos in Eigenes umzusetzen, sondern die beiden Urpole alles künstlerischen Schaffens, den naiven Naturalismus und den primitiven Geometrismus, zu der höheren Synthese geistig-seelischer Formung des Weltbildes zusammenzubiegen vermag, von der aus erst die Aussicht auf Menschheitsausdruck und -wirkung frei werden kann.

Es bedeutet also etwas gänzlich Anderes, wenn wir von einem „orientali-

sierenden Stil" im griechischen Kulturkreis (Festland, Inselwelt, kleinasiatische Küstenländer und Kypern) und von einem solchen in der etruskischen Kunst sprechen. Zwar die Zeiten sind für beide dieselben: wir können beide in das Jahrhundert von gegen Ende des 8. bis gegen Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. setzen[1]). Auch sind beide Erscheinungen Ausprägungen derselben großen Welle vorderorientalischer Kulturexpansion nach dem Westen, hinter der als treibende Kraft die Wiederbegründung und Ausbreitung des assyrischen Weltreichs steht[2]) und deren Hauptträger das seefahrende Volk der Phöniker ist. Aber in Griechenland trifft diese orientalische Welle des 8. Jahrhunderts, und zwar nicht als die erste ihrer Art, auf eine bereits – bzw. längst wieder – grundgefestigte autochthone Kultur nordisch-indogermanischer Prägung eines kernfest abendländischen und das heißt vor allem vaterrechtlichen Volkes, das innerhalb eines weitverzweigten Völkerkomplexes von ethnisch und sozial wesentlich homogener Eigenart lebt, auf ein in jeder Hinsicht festgewachsenes Volk mit unerschöpflichen, blutsverwandten ethnischen Reserven, auf ein Volk also, das alle Vorbedingungen zu seinem glanzvollen Aufstieg bereits voll entwickelt hat. Der Kulturzuschuß aus dem Osten kann demnach hier auch in künstlerischer Hinsicht nur mehr sekundäre Wirkung, etwa die einer Stilphasenabwandlung, erlangen, und was durch äußeren Kultureinfluß und bloße Handelsvermittlung überhaupt darin erreicht werden kann, das wurde denn auch hier – etwa in der Kunst von Alt-Olympia, besonders aber natürlich bei den Griechen Kleinasiens – erreicht. Für Etrurien aber – und durch Etrurien für ganz Italien und Westeuropa überhaupt – bedeutet die Ankunft dieser Kulturwelle (trotz sporadischer östlicher Einwirkung auf Süditalien und Sizilien schon in mykenischer Zeit, die nur eine höchst geringfügige Rückerstattung von unendlich viel mehr aus dem Alten Westen Empfangenem darstellt) nicht nur das erste Licht aus dem Osten, sondern den allerersten Sonnenaufgang

---

[1]) Oswald Menghin (in: Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst in Europa, 3. Aufl., 1925, Tabelle S. 835) unterscheidet für den griechischen Kulturkreis zwischen früh- und spätorientalisierendem Stil und setzt jenen von 700 bis 650 v. Chr., diesen von 650 bis 610 v. Chr. an. Doch können wir auch für den griechischen Kreis mit dem orientalisierenden Stil noch um ein gutes Stück (eher um mehr als bei den Etruskern) schon ins 8. Jahrhundert hinaufgehen; ebenso wie nicht jeder orientalische Einfluß mit dem Jahre 610 aufhört, wenn auch altschwarzfigurige Vasen schon vor 600 auftreten.

[2]) Erste Unterwerfung Phönikiens durch Assurnasirpal: 887 v. Chr. Höhepunkt: Regierung Tiglatpilesars IV., 745–727 v. Chr.

der Weltkultur überhaupt, den Übergang von der Vorgeschichte in die Vollgeschichte. Denn mag auch ein urzeitlicher Weltengang der Kultur von West nach Ost nach Frobenius – oder auch nur ein mediterraner im Sinne Schuchhardts – ganz zweifellos sein: was von dieser „westlichen" Vorzeitkultur in Italien übriggeblieben war, das war im Vergleich mit dem, was nun aus dem Osten als Hochkultur hierher zurückkehrte, wie ein seichtes Brackengewässer, über das eine Sturmflut vom hohen Ozean hereinbricht. Und diese östliche Kulturwelle, zum erstenmal überhaupt zu einer wirklichen und, dank der politischen Festsetzung der Phöniker in Karthago[1]), ausdauernden Expansion im gesamten westlichen Mittelmeerbecken gelangt, stößt hier an der tyrrhenischen Küste auf ein in Blut und Wesen – trotz aller neuesten, von nationalistisch italienischer wie erneut auch von deutscher Seite ausgehenden Ableugnungsversuche – kleinasiatisch-ägäisches, schon in seinen Ursitzen, geschweige durch seine langen Irrfahrten im Orient selbst, stark orientalisiertes Volkselement; auf ein Volkstum, das schon durch die gemeinsamen religiös-sozialen Grundlagen mutterrechtlicher Volksorganisation dem Orient viel näher steht als die Griechen und das überdies, im Gegensatz zu diesen, in ethnisch absoluter Isolation lebt und also in ganz anderem Grade als die Griechen auf jeden materiellen oder ideellen Kräftezuschuß von außen angewiesen ist. Dies um so mehr, da es, als dünne Oberschicht, außer den stammverwandten fortschreitend immer mehr auch blutsfremde indogermanische, und das heißt vor allem vaterrechtlich organisierte Völkerschaften zu beherrschen oder erst noch zu unterwerfen hatte; Stämme zudem, die, ganz wie die Griechenstämme, in unerschöpflichem ethnischem Kontinuum untereinander verbunden waren – wenn sie auch in der Kultur noch weit unter den Etruskern standen. Die Wirkung des Orients auf die Etrusker wie über und durch sie auf die gesamtitalische Entwicklung mußte eine von derjenigen auf die Griechen derselben Epoche und deren Folgeentwicklung völlig verschiedene sein.

Das führende und kulturstiftende „tyrrhenische" Element der Etrusker, Spätlinge des Ostens, letzte Sprößlinge des alten vorindogermanischen Völkerstammbaumes (der bei den Griechen „die Pelasger" heißt), der Kleinasien,

[1]) Infolge der 877 v. Chr. erfolgten assyrischen Eroberung von Tyrus, der Erbin von Sidon und Hauptstadt der Phöniker, aus der die edelsten Familien zur Neugründung Karthagos (= „Neustadt" im Gegensatz zu der uralten Nachbarin Utica) auswanderten, worauf auch die griechische Sage von dem prinzlichen phönikischen Geschwisterpaar Dido und Pygmalion hinweist.

Kreta, die ägäische Inselwelt und zweifellos auch der Griechen spätere Festlandsheimat lange vor diesen erfüllte, ein Zweig desselben Baumes also, an dem eben jene „kretisch-mykenische“ Kunst, die die Griechen beinahe von sich weg verführt hätte, als schönste Blüte gewachsen war, – diese „Tyrrhener“, sie wären in ihrer hoffnungslosen ethnischen Minderheit und Vereinzelung im westlichen Abendland ohne die letzte universelle Reaktivierung des alten Orients vermutlich nie zu einer künstlerischen Eigenblüte gelangt (wie die „Rasenna“, die vortyrrhenischen Kleinasiaten – „Pelasger“ – Etruriens, ohne „Tyrrhener“ nie über die „villanovianische“ Stufe hinausgekommen wären); sondern diese Handvoll Wikinge wäre ohne Rückenstärkung durch den Orient wohl überhaupt untergegangen, ohne der Kulturgeschichte ihre Spuren eingeprägt zu haben, in dem Sinne etwa, wie es den Normannen auf Sizilien oder den Kreuzfahrern im Orient erging. Schon hatte es den Anschein (die ganze sogenannte „protoetruskische“ Kunst von nur etwas phantastischer ausgewachsenem, aber doch wesentlich geometrisch-villanovianischem Charakter beweist es), als ob sie jedenfalls künstlerisch resignieren und (in entgegengesetztem Sinn wie die Achäer dem kretischen Herrenstil) dem primitiven, italisch-indogermanischen Geometrismus zum Opfer fallen müßten. Und das wäre denn ein sicherer Vorbote ihrer kulturellen Einebnung und ihrer ethnischen Aufsaugung von seiten der zahlenmäßig – trotz der „Rasenna“ – zweifellos schließlich unendlich überlegenen indogermanischen Untertanenschaft gewesen.

Eben in diesem kritischen Augenblick kam ihnen die Kulturwoge zu Hilfe, die die letzte große Erhebung des alten Orients bis hierher zu werfen vermocht hatte. Die „tyrrhenischen“ Etrusker wurden dadurch nicht nur in ihrem latenten Kulturvermögen als kulturelles Altvolk unmittelbar zu ihrer höchsten Kultur- und Kunstleistung angestachelt. Vielmehr kehrt sich nun just ihre kulturelle Sonderstellung im geschichtlich noch jungfräulichen Westen in Verbindung mit der leidenschaftlichen Aufnahme der Botschaft aus dem geschichtsalten und heimatlichen Osten in einen gewaltigen Vorsprung und Vorteil um – wenn auch, infolge der ethnischen Vereinsamung, nur für völkerbiologisch unerbittlich befristete Zeit. Ihre soziale Stellung als Eroberer- und Herrenvolk kommt hinzu und gibt der nur scheinbar blitzschnell aus dem Boden geschossenen Eigenkultur die Durchschlagskraft als unbestritten führende auf italischem Boden, die für Jahrhunderte sogar den qualitativ weit überlegenen Kultureinfluß der dorischen und ionischen Siedler auf dem Süden ihres Bodens den Weg in den schöpferischen Mittelpunkt wirksam zu sperren

vermochte. So erst, durch dieses einzigartige Zusammentreffen von drei echten Grenzfällen geschichtlicher Daseinsformen, werden die Etrusker wie durch einen Zauber zu dem erweckt, was sie sind: zu den Bringern und Trägern der höheren Kultur in ein, vom Standpunkt einer Hochkultur betrachtet, noch fast vollkommenes kulturelles Vakuum. Ohne die Verwurzelung jedoch der „tyrrhenischen" Oberschicht in der ursprungsverwandten, schon seit vorindogermanischer Zeit – wohl durch Landwanderung über das Donau- und Ostalpengebiet, oder quer über den Balkan, unter anschließender Überquerung der nördlichsten Adria[1]) – in Mittelitalien fest angewachsenen „pelasgisch" (-kleinasiatisch) -„rasennischen" Unterschicht, wäre sowohl der rasche und großartige Aufstieg der etruskischen Nation als solcher, wie ihre kulturelle Kraftleistung, wie schließlich auch die lange Herrschaft beider über die gesamtitalische Entwicklung völkerbiologisch gänzlich undenkbar gewesen.

Der glanzvolle Ausdruck der unvergleichlichen Überlegenheit der Etrusker über ihre Untertanen und Nachbarn ist ihre Kunst, eine ausgesprochene „Herrenkunst", wie es vor ihr auf europäischem Boden nur jene erste Erzieherin und Verführerin der Griechen, die „kretisch-mykenische", war, nach ihr nur noch – wenn auch in geschichtlich weniger bedeutungsvollem Sinne – die Kunst der keltischen La Téne-Kultur und die nordisch-germanische Kunst der ausgehenden Völkerwanderung[2]). Als erste solche Herrenkunst auf italischem Boden bricht die Kunst der Etrusker hier auf einen Schlag den Bann einer Jahrtausende alten, in sich nur wenig veränderlichen geometrischen Bauernkunst (der latinisch-umbrisch-oskisch-sabellischen Völkergruppe), die aus sich heraus vermutlich niemals den Auftrieb zu künstlerischen Leistungen von welthistorischem Rang aufgebracht hätte. Eben diesen Auftrieb, den ersten Sauerteig in die künstlerische Entwicklung der westeuropäischen Indogermanen überhaupt – der in der Folge durch seine Fernwirkung zunächst die Kelten in fruchtbare Gärung versetzen sollte – brachte erst die „orientalisierende" Kunst der selbst aus dem nahen Osten über die Italiker hereinge-

---

[1]) Herodot berichtet VII, 20 von einer derartigen „vortroianischen" Landwanderung kleinasiatischer Stämme (dort Myser und Teukrer genannt) bis ans „ionische Meer"! Und ein Bruchstück des Hellanikos (Fragm. hist. graec., ed. Didot, T. I, p. 45), mit dem Bericht der Landung „tyrrhenopelasgischer" Leute an der Mündung des Po, wo sie Hatria und Spina gründen, schließt sich jener herodotischen Stelle aufs trefflichste an! – Vgl. über die ethnogenetische Seite der Etruskerfrage meine Schrift „Die Herkunft der Etrusker".

[2]) Vgl. Hoernes-Menghin a. a. O., S. 109 f.

brochenen, nicht-indogermanischen „tyrrhenischen“ Etrusker, die für einige Jahrhunderte sich zu Herren über diese Bauernvölker aufzuwerfen vermochten (zu denen kulturell auch die „Rasenna“-Schicht zu zählen ist) und die dafür den ganzen Glanz feudalen Herrentums verschwenderisch über sie ausschütteten.

Die Rolle der Griechen dagegen ist durch lange Zeiträume hindurch eine zunächst ganz umgekehrte gewesen – um erst später, dafür in einem weit höheren, weltumfassenderen Sinne, zur Kulturbringerrolle zu werden. Nicht nur mußten die vordorischen Griechen bei ihrem Eindringen in Griechenland unter die fremde Decke einer ihnen weit überlegenen Kultur unterschlüpfen: sondern auch noch die Griechen des 8. und 7. Jahrhunderts, kurz der „orientalisierenden“ Epoche, die uns hier beschäftigt, schickten sich immerhin zu diesem Zeitpunkt erst an, den entscheidenden Vorstoß gegen die ihnen im ganzen immer noch überlegene und eben durch den Wiederaufstieg Assyriens wieder erstarkte orientalische Kultur an den östlichen Grenzen ihres Lebensraumes zu unternehmen. Die Etrusker derselben Epoche aber sind für Italien gerade vermöge ihres „Orientalismus“ zweifellos die wirklichen Bringer des Lichts. Was den Griechen ästhetisch wie sozial Bluts- und Wesensfremdes war, das sie zwar in fruchtbare Gärung zu versetzen vermochte, das sie aber mit aller Eigenkraft, in der Folge ja auch politisch, auf Leben und Tod zu bekämpfen suchen mußten, just das mußten die Etrusker aus der gleichen dunklen Macht des Blutzwanges als Ureigenstes erkennen und festzuhalten suchen, da es ihrem eigenen gesellschaftlichen und künstlerischen Wesen Zuschuß verwandter Kraft und ungeahnte Erhebung bedeutete: die Möglichkeit, ihre kulturältere und -überlegene Eigenart wesensgemäß, weil gestützt auf den weltgeschichtlichen Vorgang im Kulturkreis ihrer Herkunft, mit vollem Glanz auf einmal über die italischen Völker erstrahlen zu lassen. Sicherlich hat dieses Zusammentreffen wesentlich dazu beigetragen, daß die neuentstandene etruskische Nation ihre noch junge und uneingeschränkte Herrschaft zu festigen und auszubreiten und so ihre nachmals wirklich vollzogene Mission als erste Kultivatoren Italiens überhaupt anzutreten vermochten. Und jedenfalls müssen wir in diesem tatsächlichen Ergebnis den für die ganze abendländische Kulturentwicklung bedeutungsvollen geschichtlichen Sinn der Erweckung der „tyrrhenischen“ Eroberer zu einem künstlerisch ausdruckskräftigen Kulturvolk in und mit der Epoche des „orientalisierenden“ Stils erkennen.

Für die Frühgriechen war die mykenische Kunst wie ein märchenhafter

Morgentraum gewesen, der ihre eigene Schöpferkraft nur wie von Ferne ahnungsvoll zu bewegen vermochte. Sie wurden seinem Zauber durch die dorischen Brüder für mehr als ein halbes Jahrtausend lang wieder in die eigene Wirklichkeit entrissen, noch ehe es ihm gelang, wirklich überwältigende Macht über ihre schöpferische Eigenkraft zu gewinnen. Für die Etrusker aber war die „orientalisierende" Epoche wie ein einziger Rausch, der die ganze Blüte ihres ureigensten, doppelt dem Orient verpflichteten Wesens auf einmal aufbrach und ihren ganzen Zauber ohne Maß verschüttete, so daß er auch über die umliegenden Völker berauschenden Bann und zwingende Formgewalt über deren schöpferische Phantasie gewann. Nicht durchaus etwa ausschließlich zum Guten! Die Blüte dieser neuen Kultur nämlich, die etruskische Frühkunst, so gespeist aus allen Quellen des Orients und so durch und durch orientalisch sie selbst war – sie ward von ihren Schöpfern, als den Herren eines abendländischen Lebensraumes, dessen indogermanischen Bewohnern auferlegt als eine lex imperiosa, die ihren Blicken zwar wohl mit einem Schlag eine höhere Welt aufriß, ihrem Kulturvermögen aber das lange, fruchtbare Austragen des eigenen künstlerischen Keims, wie es den Griechen beschieden war, an der Wurzel abschnitt und auf solche Weise den Kulturtrieb der italischen Indogermanen, besonders der Latiner, selbst frühzeitig in andere als primär künstlerische Bahnen drängte. Was also der kretischen Herrenkunst und -kultur den vordorischen Griechen gegenüber nicht recht gelang, weil die Dorier ebenso zerstörend wie rettend dazwischenfuhren – das ist der etruskischen Herrenkunst und -kultur an den italischen Stämmen gelungen: das doppelt fremde (mittelmeer-autochthone und orientalische) Gesetz der Form- und Geistesbildung einer uralten versinkenden (mutterrechtlichen) Kulturwelt zu einer geheimnisvoll und dauernd mitbestimmenden Macht in den innersten Bezirken unseres abendländischen (vaterrechtlichen) Werdens zu machen. Und mit darum, weil dieser Stachel uns nie mehr ganz zu unseren eigenen Ursprüngen einkehren ließ, sind wir westlichen Abendländer in unserer Formbildung nie mehr völlig zum Ziel gelangt, es sei denn in der Musik. Und mit aus diesem Grunde ist denn später immer aufs neue und bis auf den heutigen Tag die Einkehr beim Griechischen uns wie ein Fest der Reinigung und der Erinnerung an eigenste innere Art immer wieder neu vonnöten gewesen.

Aber auch die Etrusker selbst haben ihren verzaubernden Rausch gar bald mit dem fast vollständigen Verlust ihres künstlerischen Eigenwesens an das griechische büßen müssen. Die für sie charakteristischste Kunstleistung ist

gerade ihre früheste, die verschwenderisch raffende eklektizistische Herren- und darum Mischkunst ihrer „orientalisierenden“ Epoche. Kein Wunder, daß das ihnen ursprünglich Fremde, das Griechische, das unerbittlich königlich neben ihnen aus Jahrtausendzucht emporsteigende Maß, sie von außen her alsbald um so widerstandsloser zu unterwerfen vermochte, je weniger sie, noch dazu in ihrer ethnischen Isolation, von innen her mit ihrem eigenen Wesen maßzuhalten wußten und auch das Griechische selbst zur Mehrung von Glanz und Genuß förmlich herbeirissen. Ihre eigene Wirklichkeit war eben eine andere. Die Etrusker selbst waren ein Ende – und nur für die Römer ein Beginn. Neben der jungen gesunden Mannesblüte der unvergleichlich herb und rein aufstrebenden Frühkunst der Griechen mutet die „Frühkunst“ der Etrusker, die nur relativ zu ihrem Lebensraum eine solche ist, fast wie die fragwürdige Frucht einer spät erkannten Zeugungsexuberanz des Greises an. Die Todesfurcht des Alters steht dahinter: die „tyrrhenischen“ sowohl wie die „rasennischen“ Etrusker sind ja letzte Glieder der kulturalten vorindogermanischen Völkerfamilie Kleinasiens, ein glimmendes Feuer, das in verlorener Ferne aus alter Kraft noch einmal zu selbständiger, aber später und letzter Bedeutung aufflammt, um bald in sich selbst zusammenzusinken.

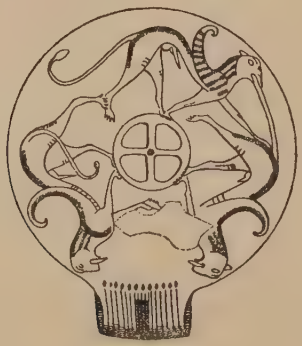


Fig. 2.
Innenrelief einer Buccherotasse
aus Vetulonia (Tomba del Duce)

ERSTER TEIL

DIE GENESIS DER ETRUSKISCHEN KUNST

DIE FRÜH-„ORIENTALISIERENDE“ URSPRUNGS-EPOCHE

CA. 725–625 V. CHR.

Fig. 3. Löwenjagd von der Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16

ERSTES KAPITEL

Abgrenzung der Ursprungsepoche. Ausscheidung des Italischen. „Orientalisierende" Herrenkunst und „geometrisierende" Volkskunst. (Zugleich Chronologie)

NUR eine um Generationen voraufgegangene vollständige Umwälzung aller bisherigen ethnischen und sozialen Verhältnisse im mittelitalischen Lebensraum, und zwar ein Umsturz infolge erobernder Einwanderung eines kulturüberlegenen nicht-italischen Volkstums aus dem Hochkulturraum des östlichen Mittelmeers, kann das Entstehen der etruskischen Kunst in und mit der „orientalisierenden" Epoche derselben gerade an diesem Ort und in dieser Zeit (im 8. und 7. Jahrhundert v. Chr.) befriedigend erklären. Jeder andere Erklärungsversuch, wie vor allem derjenige, der die Entstehung der „orientalisierenden" Kunst der Etrusker lediglich auf den Handelsverschleiß von Objekten der orientalischen Kunstindustrie durch fremde Seefahrer (Phöniker) an die mittelitalische Küste, bzw. auf bloße Modeveränderung zurückführen möchte (J. Martha, C. Schuchhardt, L. Pareti u. v. a. m.), ist dazu verurteilt, an der Oberfläche dieses elementaren, für die gesamte spätere Kulturentwicklung Italiens entscheidenden Vorgangs herumzutasten und am Mangel der Verwurzelung desselben in den vitalen Mächten der Geschichtstiefe einzugehen.

Trotzdem nun dafür eine große Autorität prähistorischer Forschung, Moritz Hoernes, mit der vollen Wucht seines klassischen Werkes „Urgeschichte der

bildenden Kunst in Europa" eingesetzt werden kann, so sei doch nicht verhehlt, daß diese soziologische Grundüberzeugung vom geschichtlichen Ursprung der etruskischen Kunst weit davon entfernt ist, durch direkte Quellen irgendwelcher Art bewiesen werden zu können; sie ist daher nichts weniger als unbestritten und wird beispielsweise von seiten rein philologisch-historischer Kritik stets jedem beliebigen Grad der Skepsis ausgesetzt sein. So gibt es gerade in der jüngsten Nachkriegsrenaissance der Etruskerforschung, die ein ganz spezifisch italienisches Verdienst ist, eine von den stärksten nationalistischen Triebfedern gespeiste, energisch um die Vorherrschaft ringende Bewegung unter der Führung des Florentiner Historikers Luigi Pareti[1]), die in der etruskischen Kunst und Kultur nichts anderes als eine besondere Phase im Ablauf eines vom Ende der Steinzeit bis in vollhistorische Zeit herab von außen nie unterbrochenen gesamt-italischen (indogermanischen) Kulturkontinuums erblickt. Danach wären die Etrusker einfach Italiker, ihre Kunst nichts anderes als ein provinziell abgewandeltes Ergebnis der voraufgegangenen Handwerkskunst der „Villanova"-, ja, gar der noch früheren „Terramare"-Stufe italischer Kulturentwicklung. In dem Widerspruch zwischen dieser und der hier an die Spitze gestellten Grundauffassung vom Verhältnis der etruskischen Kunst zur „voretruskischen" tritt klar zutage, welche entscheidende Rolle die Auffassung der Herkunft der Etrusker bei der Bestimmung und Abgrenzung der nationalen etruskischen Kunstleistung spielt. Nur von erklärten Anhängern der „italischen", bzw. nordisch-indogermanischen Herkunft der Etrusker kann – ja, muß dann allerdings – die voraufgegangene Kunstindustrie der „Villanova"-Stufe oder gar die der „Terramare", sei es auch nur als Vorstufen, in die Geschichte der etruskischen Kunst selbst einbezogen und die „orientalisierende" Epoche als eine vorübergehende Mode-Erscheinung betrachtet werden. So liegt beispielsweise der Sachverhalt bereits in den achtziger Jahren bei Jules Martha, der sich zwar nicht endgültig für die nordische Herkunftstheorie (etwa Mommsens) zu entscheiden wagt, jedoch offensichtlich der (italischen) „Autochthonie"-These des Dionysios von Halikarnass zuneigt und darum auch Wolfgang Helbigs gleichzeitiger „Italiker"-Hypothese Beifall zollt und der in der Tat konsequenterweise eben das gesamte künstlerische Ausdrucksgut villanovianischer (= umbrischer) Her-

[1]) Vgl. dessen Buch „Le origini etrusche", Florenz 1926, das dieser blendende Redner auf dem ersten national-italienischen Etruskologenkongreß von 1926 fast in extenso vorgetragen hat, und vgl. dazu meine Kritik in meinem Kongreßbericht, „Frankfurter Zeitung" vom 2. Juni 1926 (Nr. 402).

kunft in seine Darstellung der etruskischen Kunstgeschichte als Lebensäußerung etruskischer Kultur einbezieht[1]). Mithin ist die mit viel Lärm aufgemachte nationalistische These Luigi Paretis von der „Italianität" der Etrusker nicht einmal originell, dies vielmehr so wenig, daß sie im Prinzip und im Ergebnis mit dem doch nun schon ziemlich überalterten Jules Martha sowohl, wie mit Dionysios von Halikarnaß, dem gemeinsamen geistigen Vater aller hyperkritischen Thesen, vollkommen übereinstimmt. Dies geht so weit, daß der angebliche „Idealismus" dieser neuesten Schule unter den Etruskologen kein Bedenken trägt, selbst die platteste materialistische These Marthas zu übernehmen, die eben bei der Voraussetzung der „italischen Autochthonie" der Etrusker unvermeidlich ist: daß die gesamte Epoche der „orientalisierenden" Kunst der Etrusker – mit der diese in Wahrheit in Italien erst überhaupt in sichtbare Erscheinung treten – eine lediglich von außen, durch die phönikischen Küstenhändler, in das große Kontinuum italischer Entwicklung hineingetragene fremde Modewelle von ephemerer Bedeutung (womöglich noch unbedeutender als etwa die entsprechende Erscheinung bei den Griechen) sei, welcher These sich neuerdings gar auch Carl Schuchhardt[2]) angeschlossen hat.

Angesichts dieser in unseren Tagen mit großem Aufwand an Gelehrsamkeit versuchten Wiedererneuerung eines längst überwunden geglaubten Irrtums, haben wir allen Anlaß, endlich definitiv den scharfen Trennungs-

---

[1]) Dazu bestünde nicht einmal dann eine Berechtigung, wenn etwa das „Rasenna"-Gut – weil von einem ethnisch den „Tyrrhenern" ursprungsverwandten Volkstum stammend – aus dem villanovianischen ausgesondert werden könnte (wozu uns jedoch heute jeder Anhaltspunkt – abgesehen von der ganz allgemeinen Beobachtung phantasiemäßiger und qualitativer Steigerung der Produktion in gewissen Teilen der italischen Keramik – noch völlig fehlt). Denn zweifellos war und blieb auf der Villanova-Stufe das umbrische Volkstum stets das absolut führende, so daß es innerhalb dieses italischen Kontinuums mit knapper Not etwa zu einer kaum merklichen provinziellen Abwandlung des Villanova-Stils (z. B. der latinischen der Albanerberge und der prähistorischen Gräber des römischen Forums und des Esquilins), oder etwa zu der früheren und reicheren Entfaltung des Figürlichen in der Gegend der „Rasenna"-Siedelung im späteren Meer-Etrurien im Gegensatz zu der verspäteten Entwicklung nördlich des Apennin kommen konnte.

[2]) „Alteuropa. Eine Vorgeschichte unseres Erdteils." 2. Aufl. (Berlin 1926), S. 117: „Sehr viel einfacher ist die Annahme, daß die Etrusker hier zum ersten Male eine von außen hereingetragene Kulturmode mitmachten!"

strich zwischen der etruskischen Kultur einerseits und den prähistorisch-italischen Kulturen andererseits zu ziehen. Damit erst wird das Auge frei sowohl für die wirkliche Bedeutung des geschichtlichen Auftretens der Etrusker und für die Eigenart, ja, Einzigkeit der von ihnen auf italischem Boden gestifteten Kultur und Kunst, als auch für deren genaue Abgrenzung gegenüber der Gesamtheit der Kulturleistung der umwohnenden Italiker, einer Kulturleistung, die als ein Kontinuum zunächst auch unter der Herrschaft der Etrusker und auch in deren Kerngebiet, jedoch keinesfalls als deren Werk, noch lange Zeit weiterläuft. Denn das ist hierbei die wirklich große Schwierigkeit, auf deren Rechnung letzten Endes alle Grenzverwischung zwischen etruskischer und italischer Kulturleistung zurückzuführen ist: daß die, übrigens in ihrer letzten Epoche weit über die Grenze ihres Urhebervolkes ausgebreitete Villanova-Stufe der autochthon-italischen Kulturentwicklung noch viele Generationen hindurch gleichzeitig mit der Anwesenheit der Etrusker, ja besonders stark und ausdauernd unter deren direkter Herrschaft und in deren eigenen Kulturzentren weiterblüht. Das gilt sowohl für die uns noch fast völlig dunkle, nur in sagenhafter Erinnerung fortlebende Zeit der schrittweisen Besitzergreifung und Unterwerfung Etruriens durch die „Tyrrhener" in den etwa drei Jahrhunderten nach ihrer Landung an der tyrrhenischen Küste, also mindestens für die ganze von Montelius als „I. proto-etruskische Periode" (900–700 v. Chr.) bezeichnete Epoche[1]), in der es jedoch eben, entgegen der Meinung Montelius' und vieler anderer, noch gar keine spezifisch etruskische Kunstäußerung gab. Das gilt aber auch noch für die nachfolgende „orientalisierende" Epoche der etruskischen Kunst (maximale Ausdehnung: 725–550 v. Chr.), also für die ganze Zeit der ersten voll zur künstlerisch ausdrucksfähigen Herrenkultur herangereiften, im ersten Licht der Vollgeschichte glänzenden Stufe der etruskischen Kulturentwicklung. Erst im umgekehrten Verhältnis zu der fortschreitenden, siegreichen Ausbreitung derselben, und also noch während des ganzen siebenten Jahrhunderts v. Chr. und bis tief ins sechste hinein, sterben die Zeugen der Villanovakultur und damit der letzten prähistorischen Stufe der altitalischen Kunstentwicklung nur ganz allmählich aus. In abgelegenen Provinzen, insbesondere in Oberitalien, vermögen sie sich, nur wenig modifiziert,

---

[1]) Vgl. die neueste, auch die Moteliussche Chronologie berücksichtigende Zeittabelle von Oswald Menghin in Hoernes' „Urgeschichte d. bild. Kunst", 3. Auflage (1925), S. 839.

noch länger, und zwar noch bis weit über die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert herab zu halten. Diese Gleichzeitigkeit, ja Promiskuität von Erzeugnissen der letzten Villanova- und der ersten etruskischen Kulturstufe ist die große Schwierigkeit, der schon fast die ganze frühere, sogenannte klassische Etruskologie (des ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) erlegen ist, die die gesamte Fundmasse dieser Frühzeiten in einen Topf warf, ausschließlich für die Etrusker reklamierte und diese so zum Generalnenner für alles Unbekannte machte. Aber auch Neuere und Neueste sind ihr, wie Jules Martha und der Fall Pareti beweisen, zum Opfer gefallen. Und selbst der im übrigen durchaus einer östlichen Genesis der etruskischen Kunst zugeneigte Pericle Ducati unterläßt es in seinem neuesten großen Werk „Storia dell' Arte Etrusca[1]) – das sonst, was Fleiß, Gelehrsamkeit und Materialfülle betrifft, jedes bisherige Werk über den Gegenstand weit hinter sich läßt –, die Grenze zwischen italischer und etruskischer Kunstleistung mit genügender Schärfe zu ziehen. Die genannte Gleichzeitigkeit nämlich ist es, die noch bis zum heutigen Tag die eigentliche Quelle der Verwirrung und darum auch den Ausgangspunkt für die unentwegten „Italiker" bildet, die nun umgekehrt alles, was mit Villanova-Kulturzeugen zusammen gefunden wurde, für den „italischen Genius" reklamieren und daraus die weitere „kühne" Schlußfolgerung ziehen: ein etruskisches „Volk" im Sinne der bisherigen Annahme eines solchen habe überhaupt nie existiert; was man so zu nennen beliebe, sei nichts anderes gewesen, als ein besonders abseitig entwickelter Zweig der Italiker selbst, der bestenfalls durch ein paar fremde Sendlinge zu einer etwas ausschweifend orientalisierenden Mode verführt worden wäre. Zur Widerlegung dessen bedarf es übrigens nur der Erwähnung der etruskischen Sprachfrage, um das Kartenhaus dieser Scheinlösung zum Einsturz zu bringen[2]).

---

[1]) Verlag „Rinascimento del Libro", Florenz 1927 (2 Bände in Lexikon-Format: 1 Band Text, 1 Band Abbildungen).

[2]) Leider muß ich hier gerade auf die Ausführung dieses Argumentes der Sprachvergleichung verzichten. Es ist leider ein schwacher Trost, daß die Zahl derer, die dies heute mit wirklicher Berufung zu tun vermöchten, nach der Meinung der hervorragendsten Sprachforscher selbst, an den Fingern einer Hand abzuzählen ist. Aus dem zusammenfassenden Bericht über die eigene Lebensarbeit eines der größten unter ihnen, des Bologneser Altmeisters A. Trombetti, den dieser auf dem ersten nationalen Etruskologenkongreß 1926 gab (vgl. meinen Kongreßbericht in der „Frankfurter Zeitung" vom 2. Juni 1926, Nr. 402), geht aber jedenfalls hervor,

Nun bin ich zwar weit davon entfernt, zu leugnen, daß bereits in der „vor-etruskisch"-villanovianischen (nicht allein in der der „orientalisierenden" parallel laufenden) Kunstübung, also in der von Montelius sogenannten „I. proto-etruskischen" Epoche, zahlreiche, aber dennoch stets vereinzelte, niemals auch nur zu einem einzigen Formganzen gerinnende Formelemente auftauchen, die die kommende Wende zur „orientalisierenden" Kunst der Etrusker, und damit zur Schöpfung der nationaletruskischen Kunstleistung überhaupt, anzukündigen scheinen: das aber sind regelmäßig bloße Sicker-Elemente, die vorzeitig – und dann gewiß am wahrscheinlichsten eben über die „Tyrrhener" selbst, die ja in Etrurien schon herrschten, wenn sie auch noch keine eigene Kunst erzeugten – aus derselben östlichen Formenwelt in das noch rein italische Kunstschaffen hinein- und hinuntergesickert sind, aus deren ganzem Geist sich dann alsbald die Geburt der etruskischen Kunst selbst vollziehen sollte. Ebensowenig soll hier geleugnet werden, daß die etruskische Kunst der „orientalisierenden" Epoche ihrerseits eine ganze Menge italischer (geometrisierender) Formelemente aufgesogen und weiterentwickelt hat: diesen kommt jedoch im Ganzen gerade der etruskischen Kunstschöpfung, und also der frühesten Epoche etruskischer Kunst, durchaus keine höhere Bedeutung zu als etwa die von lediglich nebenher mitaufgelesenen Lehnworten aus der Formensprache der unterworfenen Italiker[1]). Trotz dieser nicht zu leugnenden Gemeinsamkeiten beider Perioden und beider Objektgruppen ist es ein bloßes Scheinproblem – das überhaupt nur durch ein von außerhalb der

---

daß für die Etrusker eine indogermanische Sprachzugehörigkeit mit Sicherheit auszuschließen ist; die nächste Verwandtschaft führt zu der vorindogermanischen Sprachengruppe Kleinasiens (aus welchem Sachverhalt für sich allein jedoch Trombetti mit Recht nicht ohne weiteres auf die kleinasiatische Herkunft der Etrusker schließen möchte); gewisse Analogien verbinden das Etruskische mit zwei heute noch lebenden Sprachinseln im Kaukasus und in den Pyrenäen (dem Baskischen), die als die letzten Überreste der ehemaligen vorindogermanischen Sprachschicht im Mittelmeergebiet angesehen werden können. Diese Ergebnisse haben auch in Trombettis neuesten Vorträgen auf dem ersten internationalen Etruskologenkongreß (April/Mai 1928, Florenz) keine Abänderung erfahren.

[1]) Wenn in späteren Epochen das italische Element innerhalb der etruskischen Kunst, nun aber nicht mehr in dem primitiv-geometrischen Sinn der Frühzeit, eine gewisse wachsende Bedeutung gewinnt, so ist dies das Signal dafür, daß die Eigenkraft der Etrusker im Schwinden, das Volk als solches in der Assimilation ins Italische begriffen ist.

Sache in diese selbst hineingetragenes Vorurteil entstehen kann –: ob zwei oder nur ein Volkstum als Träger beider Kulturen und ihrer Künste in Frage komme. Wäre das letztere der Fall, so ergäbe sich die für diese Stufe der Menschheit absurde Annahme, daß ein und dasselbe Volkstum von heute auf morgen (durch welches Wunder?) die Fähigkeit zu erwerben vermöchte, eine seiner eigenen bisherigen Kultur und Kunst (in unserem Fall der „geometrisierenden" Bauernkunst der Villanova-Stufe), seelisch-geistig-religiös, sowohl inhaltlich wie formal diametral entgegengesetzte und turmhoch über ihr stehende Herren- und Luxuskunst (wie die „orientalisierende" der Etrusker) hervorzubringen – und trotzdem neben dieser, und zwar gerade während der Dauer ihrer höchsten Blüte als solcher, an der älteren primitiven Kunstübung in voller Breite zäh und im wesentlichen unverändert festzuhalten! So etwas sich auch nur vorzustellen, ist wohl nur den Angehörigen einer Endzeit, wie der heutigen, möglich, in der die Elementargewalten künstlerischer Zeugungsmöglichkeiten ganzer Völker ausgestorben scheinen und an deren Stelle in jedem Sinne austauschbare und kombinierbare Mächte verständiger Berechnung und individueller Willkür getreten sind.

So einleuchtend das aber auch sein mag, so ist es doch gut, daß ein vollkommen gesichertes archäologisch-historisches Faktum aufzuweisen ist, dem für die Auflösung dieses Scheinproblems – an dem, wie dargetan, die Existenz der neuesten und wortkräftigsten Schule der italienischen Forschung hängt – entscheidende Kraft innewohnt. Im Norden des Apennins, um Bologna, ist erst um die Mitte des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts die neue etruskische (bis dahin in ihrem Zentrum nun schon bis in ihre archaische Reife gediehene) Kultur und Kunst von Süden, aus Zentraletrurien her, einem genau aufweisbaren Wege folgend, angekommen. Hier stand, als die Neuankömmlinge aus Etrurien sich als Herren- und Führerschicht einrichteten, die letzte große, „Arnoaldi" genannte Stufe der Villanova-Kultur noch in voller Blüte, wie ihre Nekropolen beweisen. Neben diesen Nekropolen nämlich, scharf durch breite Gräben von ihnen getrennt, legen die neuen Herren ihre Nekropolen an, die uns die Schätze der hier ersten Stufe der etruskischen Kunst, den sogenannten Fundtypus „Certosa", bewahrt haben. Und bei dieser säuberlichen Trennung der Totenstädte beider Volkstümer, der einheimischen umbrischen, im Stile villanovianischen, von den fremden der etruskischen Eroberer, im Stile spätorientalisierend und ionisierend, ist es im wesentlichen bis zum Einbruch der Gallier um die Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert geblieben. Hier ist der Hiatus zwischen den beiden Kulturen als Ausdruck der Ursprungs-

und Wesensverschiedenheit zweier Volkstümer unüberbrückbar; hier steht klar vor Augen, daß ein geschichtlicher und sozialer Umsturz die neue wesensverschiedene Kunst zwar (in dem späten Stadium und in dieser Provinz) nicht hier an Ort und Stelle hervorgebracht, aber hierher gebracht hat – als Ausdruck ganz unvergleichlicher Kulturüberlegenheit ihrer Stifter und Träger. Dieser Graben wird niemals zuzuschütten sein und keine noch so „kühne" Hypothese von der „Italianità" oder auch der nordischen Herkunft der Etrusker wird ihn überbrücken[1]).

Soviel aber steht nun jedenfalls auch für das Zentrum der etruskischen Nation und für die Epoche der Begründung ihrer ersten Kunstblüte im Vergleich mit den gleichzeitigen künstlerischen Erzeugnissen der Villanova-Stufe fest: wer durch unermüdliche Anschauung der Dinge selbst dem schöpferischen Geist der einen wie der anderen der beiden in Frage stehenden Objektgruppen hingegeben ist, dem muß sich gerade in dieser Koinzidenz beider im selben Lebensraum nicht nur der fundamentale Wesensunterschied beider Kunstäußerungen und ihrer Erzeuger, sondern auch das wahre Wesen der ganzen Stellung und Bedeutung der etruskischen Kunst und Kultur im gesamtitalischen, ja abendländischen Zusammenhang überhaupt vollkommen zweifelsfrei enthüllen. Trotz aller Hin- und Her-Beeinflussung, trotz aller Übergangs- und Mischformen, die sich während des generationenlangen Kondominiums in Dingen unteren und mittleren Gebrauchs und Ranges herausgebildet haben, auch trotz aller sogenannten „proto-etruskischen" Kunst, die weitaus überwiegend villanovianisches Gepräge hat, weil sie eben gar nicht von Etruskern, sondern von umbrischen Arbeitern unter etruskischer

---

[1]) Dieses Argument ist es, das Pericle Ducati, der zweifellos genaueste Kenner gerade der Etruria Circumpadana, auf dem mehrfach erwähnten ersten nationalen Etruskologenkongreß in Florenz (1926) unermüdlich dem Ansturm Paretis und seiner Kampfgenossen entgegenhielt, um schließlich nach fünftägigem Kampf im Urteil jedes Einsichtigen den zweifellosen Sieg davonzutragen. Um so bedauerlicher ist es, daß Ducati in seinem sonst für die gesamte Materialkunde – insbesondere auch für die Chronologie – der etruskischen Kunst gewiß auf lange hinaus grundlegenden Werk „Storia dell' Arte Etrusca" (Florenz 1927) die Ausscheidung des Italischen aus dem Etruskischen nicht mit der erforderlichen Energie durchgeführt hat, so daß durch neuerliche, noch dazu stofflich überreichliche Wiedereinbeziehung des villanovianischen Kulturgutes in das Kontinuum der etruskischen Kunst leicht auch wieder eine Erneuerung der Verwirrung und Grenzverwischung stattfinden könnte, wie sie schon Jules Martha verschuldet hat.

Herrschaft stammt – wird der eindringenden Anschauung überwältigend das eine klar: hier sind zwei Volkskulturen übereinandergetürmt, die ihrem Ursprung und ihrem Wesen nach nicht das mindeste miteinander zu tun haben! Hier herrscht ein Herrenvolk mit allen Lüsten und Künsten großer, unbestrittener Machtgenießer über ein Bauernvolk mit so vollständig anderen, unentwickelteren Sitten und Bedürfnissen, daß ihm auf lange Zeit hinaus überhaupt nicht der Gedanke beikommen kann, es seinen Herren in irgend etwas gleichzutun! Und wenn der Herren nur wenige gegenüber den Beherrschten gewesen sein sollten – was um so sicherer ist, als sie durch eine bloße Schiffsexpedition hierher gelangt sein müssen –: um ebensoviel erstaunlicher und gewaltiger tritt ihre Kulturüberlegenheit, insbesondere im Licht der geschichtlichen Folgeerscheinungen, hervor! Hier ist kein Raum für entwicklungsgeschichtliche Aneinanderklitterung – gerade die lang andauernde Wohn-, ja Lebensgemeinschaft der beiden Kulturen im selben Lebensraum schließt sie aus. Ein Abgrund gähnt hier wie zwischen zwei Weltaltern – und es ist ein Abgrund zwischen zwei Weltaltern: es ist der Abgrund, unüberbrückbar hier, zwischen der Vorgeschichte und der Vollgeschichte. Denn ein fremdes Volk aus dem uralten Kulturverband des Mittelmeers, und zwar aus dessen östlichem (ägäischen) Kulturkreis, dem jahrtausendelangen Anlieger des alten Orients, ein den westlichen Nordstämmen zu diesem Zeitpunkt allein durch diese Herkunft schon unvergleichlich kulturüberlegenes Volk also – so gering es an Zahl auch gewesen sein mag – hat den Abgrund hier unvermittelt aufgerissen: es ist aus weiter Ferne in den Lebensraum noch fast völlig prähistorischer Kulturverbände eingebrochen und hat hier mit einem Schlag das Fanal aller Hochkultur-Bedürfnisse aufgerichtet – so hoch, daß die unterworfenen und die umliegenden Völkerschaften noch Jahrhunderte benötigten, um zu begreifen, was hier geschehen war.

Die wirklichen und einzigen Schöpfer und Träger der neuen Kunst und Kultur der „orientalisierenden“ Epoche in Mittelitalien sind zweifellos diese neuen „tyrrhenischen“ Herren Etruriens. Und darum lautet die Frage nach dem Ursprung dieser Kunst, soziologisch betrachtet, so: was für eine Kunst haben diese „tyrrhenischen“ Herren eingeführt, bestellt, gepflegt, hervorgebracht oder vielleicht auch gar nicht selber hervorgebracht, sondern hervorbringen lassen?

In der Epoche, die unserer „orientalisierenden“ unmittelbar voraufgeht – mithin ungefähr während der von Montelius sogenannten „ersten proto-etruskischen“ Epoche – haben wir uns die feudale „tyrrhenische“ Oberschicht noch ganz von den Aufgaben der äußeren und inneren Befestigung und Ausbreitung ihrer politischen Machtstellung absorbiert zu denken: es ist die Epoche der ersten Anpassung ihrer ganzen Volksorganisation an den neuen, italischen Lebensraum und an die hier von ihnen unterworfenen Völker. Zweifellos ist in dieser ersten Epoche der Anpassung ihr Wille gar nicht darauf gerichtet gewesen, Kunst selber hervorzubringen, bestenfalls die im Lande übliche Kunsttätigkeit für ihre Herrschaftszwecke zu benutzen, und darum wohl auch nach Möglichkeit zu steigern. Viele Objekte dieser Epoche können zwar zweifellos auch von (wenn man so will) „etruskischen“, nämlich „rasennischen“, jedoch ihrem Wesen nach vor-„tyrrhenischen“ – wenn auch den „Tyrrhenern“ bereits seit etwa der letzten Jahrtausendwende unterworfenen – Volkselementen herrühren: nur daß wir kein Kriterium besitzen, wonach wir sie aus der Gesamtmasse der Objekte dieser Zeit auszuscheiden vermöchten. Zum weitaus überwiegenden Teil aber – und (was entscheidend ist) ihrem künstlerischen Gesamtcharakter nach ganz – gehören diese Kunstgegenstände dem Geometrismus der Italiker, und zwar der Kunst der „Villanova“-Kultur, mithin dem umbrisch-oskischen Seelentum an[1]).

Wohl dürfen wir also voraussetzen, daß dessen Hervorbringungen sehr stark durch die Mitwirkung der von den Umbrern lange Zeit beherrschten „Rasenna“ mitbedingt und gerade dadurch zu der regionalen „umbrischen“ Sonderentwicklung gelangt sind, und zwar zu einem außerordentlichen Vorsprung in technischer und künstlerischer Hinsicht gegenüber der nüchternen Gebrauchskunst der altlatinisch-sabellischen Gruppe (welch letztere noch die uralte Tradition der „Terramare“-Kultur fortzusetzen scheint). Außer allem Zweifel jedoch steht die Tatsache, daß das italisch-geometrische Element – trotz der reichen Entfaltung des Figurativen auch bereits in dieser Epoche – noch während dieser ganzen ersten Monteliusschen „proto-etruskischen“ Epoche (und in der Volkskunst ja noch weit darüber hinaus) das künstlerisch unbedingt führende geblieben ist.

Wenn wir nun auch voraussetzen dürfen, daß die tyrrhenischen Herren

[1]) Nur für relativ geringfügige Grenzstriche und Nachbargebiete des damaligen Etruriens kommt auch das altlatinisch-sabellische Volkstum hierfür in Betracht, dessen Zentrum, die Albanerberge, für diese Zeit jedoch noch ganz außerhalb der etruskischen Herrschafts- und vielleicht sogar Einflußzone fällt.

nichts unterlassen haben werden, um aus den Formelementen der landeseingesessenen Kunstübung das Möglichste für die Befriedigung ihres Kultur- und vor allem ihres Herrschbedürfnisses herauszuschlagen, so hatte ein solches Bestreben doch in diesem noch fast „prähistorischen" Kulturraum, im Verhältnis zu den Möglichkeiten in Hochkulturräumen, eine äußerst eng gezogene Grenze[1]). Darum mußte Hilfe auswärts gefunden werden, wenn die politische Herrenstellung der „Tyrrhener" nicht auf kulturellem Wege einer Einebnung verfallen sollte – und solche Hilfe bot sich dar in der eben während des 8. Jahrhunderts auf ihren Gipfel gelangenden assyrischen Wiedererhebung des Orients: durch die Boten und Träger seiner mediterranen West-Expansion, die Phöniker. Die „Tyrrhener" in ihrer italischen Isolation griffen diese mächtige Hilfe von außen auf, wie ein Ertrinkender die rettende Planke. Darum mutet die Kunst der nun – gegen Ende des 8. Jahrhunderts – einsetzenden „orientalisierenden" Epoche, die früheste eigentlich etruskische, so unvermittelt wie ein plötzlicher Ausbruch an. Sie ist es auch: sie ist die Flucht des eigenen Wesens aus der Umklammerung durch fremden Lebensraum und fremdes Seelentum, die Rettung in die Arme eines verwandten Wesens. Die Flucht gelang – wenn auch nur für eine völkerbiologisch von vornherein unentrinnbar begrenzte Zeit und für den Preis der Selbsthingabe an den Orient. Denn was da helfend zuströmte, war ja nicht reale eigene ethnische Volkskraft, sondern nur ideale und nur verwandtere Geisteskraft und nur im Vergleich mit dem Italikertum in einem gewissen Grade eigenes Seelentum: es war das Seelentum des Orients, das da aus den durch die Phöniker an die tyrrhenische Küste verhandelten oder auch von tyrrhenischen Schiffen selbst aus dem Orient geholten Dingen so berauschend auf die hier vereinsamten Herren einströmte. Aber jetzt fanden sie doch wenigstens die Mittel, ihrem fremden Wesen dem der Eingesessenen gegenüber sinn- und wesengemäßen Ausdruck zu geben: den Ausdruck orientalischer Hochkultur, als deren Konsulenten sie in ihrer frühen Volksjugend im Ostraum aufgewachsen waren, und den Ausdruck des Herrentums, das sie inzwischen über diesen barbarischen Westraum erworben hatten. Darum ist diese erste „eigentlich etruskische" Kunst, im Vergleich mit aller bislang hier auf italischem Boden gepflegten, eine so schlechterdings exotische Blüte.

[1]) Über die künstlerische Armut des vor-etruskischen Italiens nicht nur im Vergleich mit dem gleichzeitigen Griechenland und Kreta, sondern selbst mit Landstrichen wie Ungarn und Nordeuropa, vgl. Hoernes, „Urgeschichte d. bild. Kunst" (1925), S. 397/98; S. 400, S. 402 usw.

So ergeben sich denn aus der geschilderten Sachlage zwei leitende Prinzipien für die kunstwissenschaftliche Behandlung der „orientalisierenden" Epoche der etruskischen Kunst und damit zugleich für die Grundlegung einer rein etruskischen Kunstgeschichte. Beide Prinzipien beziehen sich auf denselben Gegenstand: die Abgrenzung des in Untersuchung zu ziehenden Grundstoffs gegen das Nichtetruskische, bzw. die eindeutige Bestimmung der Ursprungsepoche der national-etruskischen Kunstleistung. Sie hängen darum innig zusammen und sprechen lediglich zwei verschiedene Seiten ein und desselben historischen Sachverhalts aus: eine ethnogenetische und eine soziologische.

A. Alles Italisch-Geometrische muß aus der Ursprungsepoche der etruskischen Kunst radikal ausgeschieden werden. Das kann, schon um der Erkenntnis der späteren Wiedererhebung des Italischen zur Eigenbedeutung (insbesondere bei der Entstehung der römischen Eigenkunst) willen, nicht genug betont werden. Denn das italische – ursprünglich rein geometrische, später ins Kubische verwandelte – Stilelement gewinnt zwar schon in den späteren Epochen der etruskischen Kunst selbst eine heimlich wachsende, wenn auch stets nur gleichsam unterirdisch mitwirkende Bedeutung, um schließlich bei der Herausbildung der römischen Eigenkunst im 2. und 1. vorchristlichen Jahrhundert (besonders im Porträt) eine entscheidende Rolle zu erlangen[1]). Das Italische ist aber aus der jahrhundertelangen Übermächtigung von seiten der etruskischen Kunst als ein gänzlich Anderes hervorgegangen: es ist künftighin keine autochthon selbstschöpferische Macht mehr geworden, wie etwa die der Griechen, sondern kann sich stetsfort nur noch in Legierungen mit von anderswoher eingeströmten Gestaltungsmächten entfalten.

Diese Übermächtigung des Italischen von seiten des etruskischen Gestaltungsdranges aber begann eben mit dem Einsetzen von dessen „orientalisierender" Epoche: eine Katastrophe, die die innersten Bildungskräfte des italischen Menschen erschütterte, so daß sich dieser davon nie wieder völlig erholt hat. Das Italische bietet also die Grenzen des Etruskischen, so zeiten-

[1]) Vgl. die dafür grundlegende Arbeit von Guido Kaschnitz-Weinberg: „Studien zur etruskischen und früh-römischen Porträtkunst" in: Röm. Mitt. XLI (1926), S. 133 ff., die ein Musterbeispiel (ein nur zu seltenes!) dafür ist, wie man aus dem an und für sich sinnlosen Scherbenhaufen der „reinen" Archäologie bis zu universellen geistesgeschichtlichen Aspekten aufsteigen kann.

aufwärts wie zeitenabwärts; und ist die Grenze zeitenabwärts eine reichlich unbestimmte, eine immer noch fließende und bei jedem schärferen Hinsehen immer aufs neue weichende, – so ist die Grenze zeitenaufwärts eine um so schärfer zu bestimmende: sie liegt genau dort, wo die „tyrrhenischen" Herren ihren ersten „orientalisierenden" Stil gefunden haben! Denn mit diesem Augenblick sinkt die alt-italische Kunstleistung in eine Tiefe, von der aus eben nur durch ein jahrhundertelanges Emporkämpfen wieder die Aussicht auf eigene Freiheit zu erringen war. Und die Grenze zeitenabwärts zwischen Etruskischem und Italischem wird eben deshalb so unbestimmt, durch keinen eindeutigen Zeitpunkt abgrenzbar, weil Etruskisches sich mit Italischem in diesem langen Kampfe – und zwar erst infolge dieses Kampfes – unlösbar vermischt, so daß ein dauernder Schwebezustand zwischen beiden (etwa seit dem 4. Jahrhundert) sich einstellt, in dem es ein oszillierendes Hin- und Wider-Schwanken von einem ethnisch-psychischen Pol zum andern gibt, trotzdem die ausführenden einheimischen Kräfte zweifellos noch bis zum Beginn der Kaiserzeit (wenn nicht darüber hinaus) vorwiegend Etrusker sind. Dieses Phänomen ist die Begleiterscheinung des Jahrhundertprozesses der fortschreitenden ethnischen und geistigen Aufsaugung der ehemals Italien beherrschenden tyrrhenischen Minderheit von seiten der ehemals beherrschten und nun Schritt für Schritt ihrerseits zur Herrschaft über Italien aufsteigenden italischen Mehrheit: es ist die langsame Erholung des Italischen von dem erschütternden Schlage, den es ehemals durch den physischen und geistigen Einbruch der Tyrrhener erlitten hatte. Und so wie die politische Emanzipation Roms von der Königsherrschaft der Etrusker noch Jahrhunderte braucht, um künstlerisch in eigener Formfindung Ausdruck zu erhalten – so hat es ehemals Jahrhunderte gedauert, bis der physisch-politische Einbruch der Tyrrhener den entsprechenden geistig-künstlerischen Ausdruck eben in der Kunst der „orientalisierenden" Epoche fand.

Mag also die Bedeutung des Italischen für die äußere Grenzsetzung sowohl wie als innerer Gegenspieler gegenüber dem Etruskischen noch so hoch eingeschätzt werden – so ist doch so viel gewiß: gerade für die Epoche der „orientalisierenden" Kunst kommt dem Italischen keinerlei konstitutive Bedeutung zu. Es ist wohl auch gelegentlich in vereinzelten Objekten der für diese Epoche typischen Herrenkunst nachzuweisen[1]), im all-

[1]) Vgl. als Beispiel etwa den goldenen Brustpanzer-Schmuck im Berliner Antiquarium (obschon auch dieser eine ganze Reihe rein orientalisierender Stilelemente enthält!): Abb. 54.

gemeinen aber findet eine Stilvermischung gerade zwischen dem Italischen und der typischen tyrrhenischen „Herrenkunst“ dieser Epoche nicht statt – so gewiß auch der Stil dieser Kunst in anderer Hinsicht ein ausgesprochener Mischstil (wie übrigens der jeder echten Herrenkunst) ist.

B. Es gibt während der Ursprungsepoche der etruskischen Kunst (der früh-„orientalisierenden“ Epoche) in Etrurien selbst zwei scharf auseinanderzuhaltende Kunstübungen, die unter sich ursprungs- und wesensverschieden sind: eine Kunst der Herrschenden dieser Epoche und eine Kunst der Beherrschten, eine Herrenkunst und eine Volkskunst. Die Volkskunst ist die Fortsetzung der italisch-geometrischen Werkzeugkunst der vorausgegangenen, von Montelius so genannten „ersten proto-etruskischen“ Epoche; sie stellt ein Ausklingen, einen Endverlauf der ihrem Wesen nach vor-„tyrrhenischen“ stilistischen Elemente dieses Lebensraumes dar; ihre Träger sind Italiker (vor allem die Umbrer) und ihre Weiterführung neben, bzw. gleichsam unter der Herrenkunst derselben Epoche hindurch ist der Ausdruck der noch nicht, bzw. überhaupt nie völlig vollzogenen Einschmelzung der Italiker Etruriens in die durch die „Tyrrhener“ gestiftete „Etruskische Nation“.

Die Herrenkunst dieser Epoche aber ist nichts anderes als der adäquate Ausdruck für die Feudalherrschaft der Stifter der etruskischen Nation: der „Tyrrhener“. Nur die Herrenkunst ist demnach etruskische Kunst dieser Epoche. Denn das eben ist das Charakteristikum für die künstlerische Grundverhaltung der „orientalisierenden“ Epoche in Italien: die rücksichtslose Selbstherrlichkeit, mit der sich die „tyrrhenischen“ Herren kraft ihrer „eigenen“ Kunst über die bisherige Kunstübung ihrer Untertanen hinwegsetzen. Nie in der ganzen Kunstentwicklung Italiens ist das Italische durch Ursprungsfremdes dermaßen an die Wand gedrückt, von Ursprungsfremdem derart überschichtet und zugeschüttet worden. Es ist der große Kulturbruch, von dem in der Einleitung die Rede war; kunstgeschichtlich betrachtet: die erste große Schicht-Verwerfung im inneren Aufbau der gesamten künstlerischen Formengeschichte Italiens, ein Ereignis, das für deren ganze Folgeentwicklung grundentscheidend war und bleiben sollte.

Damit hoffe ich endlich den Hauptirrtum einer Reihe hervorragender Bearbeiter der etruskischen Kunst aus dem Weg geräumt zu haben: die Ein-

beziehung größerer oder geringerer Bestandteile der italischen Kunst in die etruskische Kunstgeschichte. Diese Grenzverwischung ist ein Hauptgrund der noch heute herrschenden Verwirrung auf diesem Gebiet. Demgegenüber soll hier nicht nur die Abgrenzung der eigentlich etruskischen Kunst nach unten, gegen die Volkskunst der „orientalisierenden“ Epoche selbst, aufs schärfste durchgeführt werden, indem bei dem unserer Analyse zugrundegelegten Material alles dieser Volkskunst gehörende einfach fallengelassen wird. Sondern auch nach hinten, zeitenaufwärts, gegen die voraufgegangene Epoche, soll die eigentliche etruskische Kunst mit einer Schärfe abgegrenzt werden, die in der Lage der Sache begründet, durch den unüberbrückbaren Abgrund gegeben ist, der zwischen der Kultur jener Epoche und dem fast plötzlichen künstlerischen Manifestwerden des Orients in den „Tyrrhenern“ um die Wende des 8. zum 7. Jahrhundert klafft.

Fig. 4. Ornament der äußeren Bodenfläche der Silberkiste Abb. 21

Fig. 5. Bukolische Szenen von der Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16

ZWEITES KAPITEL

Analyse der „orientalisierenden" Kunst der Etrusker nach Herkunft der Objekte, Materialien und Stilelemente.

1.

Ihr Mischkunst-Charakter in Material und Stil.

DIE etruskische Kunst der Epoche des „orientalisierenden Stils" ist noch nicht das, was wir unter „freier" Kunst verstehen; es gibt darin keine großen statuarischen Einzelwerke hervorragender Künstlerpersönlichkeiten, wie wir sie bei den Monumentalwerken der folgenden Epochen auch dort ohne weiteres voraussetzen können, wo uns – wie fast durchweg bei den Etruskern – keine Namen überliefert sind und wie sie bei den Griechen in weit höherem Grad grundlegend und wegleitend für ihre ganze Kunstentwicklung sind. Es ist vielmehr für Etrurien noch die Stufe, da – wie etwa in der kretischen Kunst während ihrer ganzen Dauer – Handwerk und Kunstwerk dasselbe sind, Handwerk jedoch von einer uns märchenhaft anmutenden Höhe des künstlerischen Ausdrucksvermögens, die jedes kleinste Schmuckstück zu

einem Objekt der Kunstgeschichte macht. Es ist, als typische Herrenkunst – ganz wie in Kreta oder Mykene – angewandte Luxuskunst, was überhaupt die etruskische Kunst auch der nachfolgenden Epochen immer in weit höherem Grade bleibt, als etwa die griechische, – die zu derselben Zeit, als die „orientalisierende" Kunst der Etrusker deren Gräber mit orientalischer Pracht bis zum Rande füllte, die nüchterne Größe ihrer Marmor-Statuarik begründete und die kalte, aber unvergleichlich reine Strenge des dorischen Tempels erfand. Und es ist, was ebenfalls mit ihrem Charakter als Herrenkunst zusammenhängt, Preziosen- und Mischkunst, letzteres in doppeltem Sinn, sowohl was die Materialien, wie was den Stil betrifft.

Die Materialien, in denen die Fülle der uns erhaltenen Objekte dieser Epoche gearbeitet ist, sind die denkbar kostbarsten: Gold und Silber, Elfenbein und Bernstein (nicht selten zwei, drei oder gar alle vier in einem Objekt kombiniert), unter noch fast völliger Ausschaltung und jedenfalls außerordentlich summarischer Behandlung des Steins und – im Verhältnis zur eigenen späteren, sowie zur vorausgegangenen und gleichzeitigen Kunstübung der Autochthonen[1]) – sehr geringfügiger Verwendung der Terrakotta, jedoch unter Einschluß der glänzend bearbeiteten Bronze, die auch oft vergoldet oder mit Gold- und Silberplatten beschlagen ist.

---

[1]) Ganz ähnlich wie beispielsweise unter der Herrschaft der kretischen Herren- und Luxuskunst in Mykene die einheimisch „helladische", mit rein linearer Ornamentik arbeitende Töpfertradition sich unberührt weiter behauptete (woran dann später, nach dem Untergang der kretisch-mykenischen Kultur in der dorischen Völkerwanderung, der „geometrische" Stil Gesamtgriechenlands organisch anschließen konnte), und ganz ähnlich, wie auch hier die Keramik die Trägerin der Volkskunst im Gegensatz zu der für das einheimische Volk unerreichbaren Luxuskunst der Herren war (ob diese nun Kreter oder kretisierte Achäer waren): ganz ebenso verhält es sich in Etrurien mit der „geometrisierenden" keramischen Volkskunst der „Villanovianer" (in der Hauptsache, was die von den „Tyrrhenern" unterworfene Bevölkerung betrifft, Umbrer) im Gegensatz zu der „orientalisierenden" Luxuskunst der „tyrrhenischen" Herren noch während der ganzen Ursprungsepoche, ja, noch während der nächstfolgenden (und in Oberitalien noch viel länger); nur daß die „geometrisierende" Kunst hier ihr letztes Altersleben lebte, im mykenischen Hellas dagegen ihre Blüte noch vor sich in weiter Zukunft hatte; und daß in Etrurien der ethnische Unterschied zwischen den Trägern der Volks- und denen der Herrenkultur außer Frage steht. – Für die erwähnten Verhältnisse im mykenischen Griechenland vgl. neuestens Ed. Meyer, Gesch. d. Alt., II, 1 (1928), S. 240. Für die in Etrurien vgl. oben, 1. Kap., besonders S. 36 ff.

Das Gold, wenigstens das vorwiegend verwendete sogenannte Blaßgold, das stark mit Silber versetzt ist, müssen die Etrusker, sofern sie es nicht selbst legiert haben, direkt aus Lydien (nach Herodot I, 94 ihrer ursprünglichen Heimat) bezogen haben, wo es allein in diesem Zustand natürlich vorkam und die Grundlage zu dem legendären Reichtum der phrygischen und lydischen Könige (Midas, Alyattes, Krösos) bildete; es ist dasselbe helle Gold, das die Griechen früher „Elektron" nannten (welcher Name erst später auf den Bernstein überging). Und zwar bezogen die Etrusker das Gold zweifellos in unbearbeitetem Zustand; denn wohl ausnahmslos sämtliche Goldobjekte der „orientalisierenden" Epoche, die auf ehemals etruskisch beherrschtem Boden Italiens gefunden worden sind, müssen auch von der skeptischsten Kritik als rein einheimisch-etruskische Produktion anerkannt werden. Dem widerspricht nicht, daß die Motive, die in der Dekoration der etruskischen Goldschmiedekunst die Hauptrolle spielen, und die Techniken, mit denen diese so meisterhaft wie keine andere gearbeitet hat (Granulation, Filigran[1]), Treib-, Punz- und Stempeltechnik[2]), nur die Fortführung von im Osten, und zwar hauptsächlich im Südostwinkel der Ägäis, schon früher ausgebildeten stilistischen Gepflogenheiten und technischen Verfahren darstellen, die ihrerseits dort in direkter Linie von der der etruskischen ohnehin so nahestehenden Kunstübung der kretisch-mykenischen Herrenkultur abstammen[3]).

---

[1]) Die Filigrantechnik jedoch ist nach G. Karo, Studi e Mat. II, S. 143ff, eine rein etruskische Erfindung der Etrusker von Vetulonia; sie kommt vorher nirgends im Altertum vor.

[2]) Das grundlegende Werk für die Geschichte der Goldtechniken aller Völker und Zeiten ist Marc Rosenbergs monumentale „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage", von der hier besonders der Band „Granulation" (worin das Kapitel „Etrurien", S. 43–69), Frankfurt a. M. 1918, benutzt wurde. – Die für die etruskische Goldgruppe grundlegenden Untersuchungen stammen von Georg Karo, „Le oreficerie die Vetulonia" und sind enthalten in L. A. Milanis „Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica", I (1899–1901), S. 235–283; II (1902), S. 97–147. Üb. Granulation vgl. auch C. D. Curtis, Memoirs Americ. Acad. in Rome, I, 1915–16, S. 63ff.

[3]) Diesen Hinweis verdanke ich, außer den Werken Karos u. Rosenbergs, Herrn Geheimrat Fr. von Duhn. Dieser hat ihn in einem meisterlich klaren Vortrag in italienischer Sprache „La fase orientalizzante in Etruria ed in altri regioni d'Italia" gegeben, den er auf dem I. Internat. Etruskologenkongreß in Florenz am 29. April 1928 gehalten hat und der in den Akten des Kongresses erscheinen wird. Da Herr Geheimrat von Duhn mir während des Kongresses gütigerweise Einblick

Wesentlich anders verhält es sich in dieser Hinsicht mit dem Silber und dem Elfenbein. Diese beiden Gruppen der „etruskischen“ Objekte der „orientalisierenden“ Epoche müssen im Gegenteil wohl als Fertigimportwaren – und wenn nicht als solche, so doch (besonders was die Silbergruppe betrifft) als von Orientalen auf italischem Boden verfertigte – angesehen werden. Und zwar bezogen die Etrusker Silber und Silbersachen vermutlich vorwiegend aus Phönikien[1]), die Elfenbeine aus Kypern[2]). (Das Rohelfenbein aber ist

in das Mskr. dieses Vortrags gestattet und erlaubt hat, Exzerpte daraus zu machen, bin ich in der Lage, hier die betreffende Stelle in Übersetzung (für die ich die Verantwortung trage) wiederzugeben. Nachdem von Duhn von den Goldschmiedearbeiten gesprochen hatte, die uns in Lydien, Ionien, auf den Inseln Delos, Melos, Thera und in Praistos auf Kreta und besonders auf Rhodos (dem Zentrum) selber begegnen, fuhr er fort: „Hier wurden technische Verfahren weitergeführt, deren Wurzeln bereits in den vorhergehenden Perioden, in der mykenisch-kretischen und in der geometrischen liegen, wenn ihnen auch die aus dem semitischen Orient gekommenen Vorbilder starke Anstöße gaben, die sie mit vielen neuen, der Tier- und Pflanzenwelt entnommenen Motiven bereicherten, Motiven, die in der Folge äußerst wertvolles Eigentum der griechischen und der etruskischen Kunst wurden.“ (Im Verlauf des Vortrags machte von Duhn ferner den Versuch, die in Vetulonia so viel feiner als etwa in Vulci oder Caere ausgebildete Granulationstechnik auf direkte Beziehungen Vetulonias mit Rhodos, wo diese Technik immer ein Zentrum gehabt habe, zurückzuführen.) Dies möge hier zugleich als weiterer Beitrag zu der unten im Abschnitt 3 dieses Kapitels durchgeführten Parallele zwischen der etruskischen und der altägäischen (kretisch-mykenischen) Kunst dienen. (Auch nach Karo, a. a. O. II, S. 279, gibt es troianische kretische u. mykenische Vorläufer der Granulationskunst, und Rossnberg, a.a.O., kann SS. 25, 28, 32 je ein Kap. üb. Granulation in Troia, Kreta u. Mykene, als die ältesten Stufen dieser Technik, einfügen!)

[1]) Reichliches Vorkommen von Silber ist jedoch für das Kerngebiet des mittleren Meer-Etruriens, auf dem Vorgebirge von Populonia, das Elba gegenüber an der tyrrhenischen Küste liegt, bezeugt, wofür auch die reichen Funde von Silbermünzen mit der Legende dieser Stadt (etr. „Pupluna“), wenn auch erst aus dem 6. Jahrhundert, sprechen. Vgl. E. Speck „Handelsgeschichte des Altertums“, III. Band, 1. Hälfte, S. 214 (Leipzig 1905). Ebenso gilt gerade für die älteste Zeit, bevor die spanischen Silbergruben entdeckt wurden, auch Sardinien als Silberland, das allerdings damals wohl zur karthagischen Machtsphäre gehörte.

[2]) Fr. von Duhn möchte zwar auch die Silberobjekte aus Kypern herkommen lassen, wie er in seinem soeben erwähnten Vortrag ausführte. Aus dem mir von Herrn Geheimrat von Duhn freundlichst zur Verfügung gestellten Vortrags-Mskr.

wohl aus Ägypten nach Kypern gekommen[1]). Das erklärt den stilistischen

---

sei hier mit gütiger Erlaubnis des Verfassers folgende Stelle übersetzt: „Die einzige nicht-italische Region, wo Metallobjekte in größerer Zahl gefunden wurden, die unmittelbare Verwandtschaft mit den in etruskischem und latinischem Territorium gefundenen aufweisen, ist, wie bekannt, die Insel Kypern und vor allem ihre südliche Küste, Kolonialsphäre der Phöniker. Von dort sind jene pränestinischen Schalen aus reinem oder vergoldetem Silber gekommen, von denen die eine" (vgl. unten Abb. 7) „durch ihre phönikische Inschrift, die andere" (vgl. Abb. 1) „durch ihre vollkommene Übereinstimmung mit einer gleichen Schale aus Kurion als Erzeugnisse phönikischer Fabriken erwiesen werden." Abgesehen davon aber, daß auch hierdurch nur die allgemein phönikische Herkunft dieser Silbergruppe erwiesen wird, da ja die eine, in Kurion gefundene Schale auch aus Phönikien nach Kypern herübergekommen sein könnte, möchte ich doch eher an eine Herkunft – wenn schon überhaupt aus dem Orient – aus dem phönikischen Stammland glauben: 1. weil zweifellos dort, nicht in Kypern, das Zentrum der phönikischen Metallindustrie (z. B. auch der Herstellung der sog., z. T. stark assyrisierenden Nimrud-Schalen aus Bronze, der Vorläufer des Grundtypus unserer Schalengruppe) zu suchen ist (vgl. W. von Bissing, Untersuchungen über die „phönikischen" Metallschalen, Jahrb. d. dtsch. arch. Inst., 1923/24, S. 180ff.); 2. weil dort in bequemster Nähe die stets reichlich Ausbeute liefernden Silberbergwerke des Libanons lagen; 3. weil sonst nicht einzusehen wäre, warum der Einfluß der kyprischen Ionier, der bei den kyprischen Elfenbeinobjekten unserer Epoche allgemein in Erscheinung tritt, die gleichzeitige Silberverarbeitung in Kypern so ganz unberührt gelassen hätte. Ich bin aber geneigt, die ganze italische (bzw. etruskische) Fundgruppe dieser „phönikischen" Silbergefäße als zwar von Phönikern, aber in Italien selbst gearbeitet anzusehen; und dies zwar, weil der Unterschied zwischen diesen und der Schale von Kurion (vgl. Poulsen, S. 21) doch größer ist, als Fr. von Duhn annimmt, ja, weil überhaupt, wie W. von Bissing bezeugt (a. a. O., S. 219), diese italische Fundgruppe eine Gruppe für sich – und zwar, wie ich hinzufügen möchte, eine von vollkommener Homogenität der Arbeit – darstellt und in Wirklichkeit kein einziges Objekt von völlig gleicher Art außerhalb Italiens gefunden wurde (was sonst bei den allseitigen Handelsbeziehungen der Phöniker ganz unbegreiflich wäre). Die wenigen ähnlichen Schalen eines gröberen, barbarisierteren Stils, die in Delphi, Olympia und auf der Akropolis von Athen gefunden wurden, schloß Fr. von Duhn in seinem Vortrag selbst von einer näheren Beziehung zur italischen Gruppe aus. (Im übrigen vgl. unten S. 55, sowie die entsprechende Auslassung von Duhns bezüglich der Goldgruppe ebend. Anm. 2.)

[1]) Es hat zwar auch in Syrien früher große Elefantenherden gegeben, so daß beispielsweise Thutmosis I. und III. auf ihren Feldzügen an den Euphrat große Ele-

Unterschied zwischen diesen beiden Gruppen und beider von der Goldgruppe. Stellt die letztere die am spezifischsten etruskische Produktion – auch in der Erfindung völlig neuer und nur einmalig etruskischer (wenn auch oft aus primitiven italischen Vorstufen herausentwickelter) Formtypen, wie etwa der Plattenfibeln aus Caere[1]) und Vulci[2]) oder der Schmuckplatten aus Praeneste[3]) – im ganzen Komplex der etruskischen „orientalisierenden" Kunst dar, so ist die Silbergruppe die am spezifischsten orientalische, indem sich in ihren Objekten ägyptische, assyrische und hettitische Stoff- und Stilelemente vereinen. (Ägyptisches ist auch durch direkte Einfuhr ägyptischer Dutzendwaren, Vasen, Idole u. dgl.[4]), nach Etrurien gelangt.) Während bei der Elfenbeingruppe in das immerhin noch ausschlaggebend Orientalisierende ihres Charakters als durchgehend mitbestimmendes stilistisches Element bereits der Einfluß der auf Kypern wohl schon seit und infolge der dorischen Wanderung (an der West- und Nordküste) angesiedelten ionischen Griechen einschlägt.

Den Bernstein bezogen die Etrusker roh, mittels eigenen Handels adriaaufwärts und mittels Zwischenhandels quer durch Mitteleuropa, von der Ostseeküste[5]); sie bearbeiteten ihn nur ganz vereinzelt zu selbständigen Kunstobjekten, sehr reichlich aber als Einlegematerial innerhalb anderer Materialien, besonders verbunden mit Elfenbein[6]).

---

fantenjagden veranstalten konnten (vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Altert., II, 1, 1928, S. 104 u. S. 131). Ein Zeugnis dafür, daß für die hier in Betracht fallende Zeit dieses Verhältnis noch andauerte, ist mir jedoch nicht bekannt.

[1]) Vgl. Abb. 58/9. Die Etrusker haben diesen Typus aus einem, allerdings sehr viel bescheideneren Fibeltypus einheimisch villanovianischer Herkunft heraus entwickelt.

[2]) Vgl. Abb. 57. – [3]) Vgl. Abbn. 60–67.

[4]) Vgl. beispielsweise die zahlreichen kleinen Idole (zumeist Bes-Figuren) aus Tarquinia, abgebildet bei Ducati, Storia dell'Arte Etrusca, fig. 95. Über die berühmte „Bocchoris"-Vase vgl. unten S. 59, Anm. 1.

[5]) Vgl. H. Genthe, Über den etruskischen Tauschhandel nach dem Norden, 1874.

[6]) Vgl. z. B. Abbn. 33–4. Selbständig wurde Bernstein vor allem für Halsketten verarbeitet: vgl. die zahlreichen, mit aus den ältesten Tumuli stammenden kleinen weibl. Bernsteinfign. aus Vetulonia bei Milani, Studi e Mat. III, S. 136, Fgn. 557–562; über dieselben u. einen kl. sitzenden Affen: Randall MacIver, Villanovans and early Etruscans, 1924, S. 107 u. 125, Fig. 25, der dort auch einen sehr großen Bernstein-Skarabäus von 9 cm Durchm., aus einem ebenfalls sehr alten Tumulus von Vetulonia, erwähnt.

Die Bronze schließlich gewannen sie selbst[1]) aus den Kupfererzen der Metallberge im Volterranischen (Montieri = mons aeris), mit deren Extrakt sie entweder das aus Britannien (und diesesfalls vermutlich durch Vermittlung der Phöniker) eingehandelte, oder aber auf eigenem Boden selbstgewonnenes Zinn mischten. Die Entdeckung (im Jahre 1872) einer reichen Zinnlagerstätte bei Campiglia Marittima (unweit Populonia am Fuß der Montieri-Kette) mit Spuren sehr alter Bearbeitung[2]) macht es jedenfalls wahrscheinlich, daß die ältesten Etrusker schon beide Metalle der Bronzemischung im eigenen Lande gewannen; wie sie übrigens auch das Eisen jahrhundertelang aus den selbstverhütteten Erzen von Elba gewannen und dafür anscheinend für ganz Italien (und weit darüber hinaus) auf lange Zeit de facto ein Monopol besaßen; das geht noch aus dem Verbot Porsennas an das besiegte Rom hervor, aus dem von Etrurien an dieses gelieferten Eisen keine Waffen, sondern nur Ackergeräte herzustellen. Elba gegenüber und zugleich zu Füßen der Volterranischen Metallberge hatten sie denn auch ihr größtes Industriezentrum Populonia errichtet[3]). Merkwürdigerweise bietet nun die Bronzegruppe, obschon zweifel-

---

[1]) Die Etrusker waren mithin in dieser Hinsicht nicht, wie fast der ganze Osten, von Kypern und also auch nicht von den phönikischen oder griechischen Zwischenhändlern des kyprischen Metalls abhängig – während umgekehrt diese (und mit ihnen beispielsweise auch die Karthager) mit den Etruskern hauptsächlich darum in so frühen und so regen Tauschverkehr traten, um im Besitz des seit der Jahrtausendwende allgemein heißbegehrten Eisens von Elba zu geraten! (Ein Hauptfundament der Machtstellung Etruriens und einer der Hauptgründe der jahrhundertelangen Angriffe Roms und der schließlichen Niederringung und planmäßigen Ausrottung der etruskischen Nation! Vgl. noch Sullas Ausrottungswut gegen den auf den Metallreichtum gegründeten, auch unter römischer Herrschaft immer erneut wieder erstehenden Nationalwohlstand als Quelle der nationalen Eigenbedeutung Etruriens!) – [2]) Vgl. E. Speck, a. a. O., S. 214.

[3]) Noch heute bestehen, wie mich eigener Augenschein lehrte, ganze Hügelzüge im Landstrich von Populonia, die den Golf von Baratti säumen, bis auf den – durch neue Ausgrabungen aufgerissenen – Grund aus den von Etruskern weggeschütteten Erzrückständen, unter denen von Antonio Minto (vgl. sein grundlegendes Spezialwerk „Populonia, la sua necropoli arcaica", Florenz 1922) in den letzten Jahren eine Anzahl fürstlicher Familiengräber des 7. Jahrhunderts ausgegraben wurden. Die Erzschlacken, die ja nicht modernen Extraktionsmethoden unterworfen waren, enthalten noch 60—70% Metallgehalt und werden seit der Nachkriegszeit durch eine deutsch-belgische Gesellschaft abgebaut und nach England verschifft.

los durchgängig etruskische Eigenproduktion, nicht so durchweg Objekte rein etruskischen Stils wie etwa die Goldgruppe. Vielmehr gehören die älteren Bronzewerke – besonders die großen Kesseluntersätze aus den Gräbern Bernardini[1]) und Barberini[2]), ferner der grandiose Dreifußkessel aus dem letzteren[3]), sowie die wuchtige Bronzeschale aus Capena[4]) – in ihrem Stilcharakter zu den aller-orientalischsten unserer ganzen Periode: sie scheinen fast im selben Grade von rein assyrischen Mustern abhängig, wie etwa die Bronzeschalen assyrischen Stils, die (neben solchen ägyptischen Stils) die ältere Gruppe (die sogenannten „Nimrudschalen") der früh-phönikischen Bronzegefäße[5]) bilden; oder wie die Bronzeschale im Ashmolean-Museum in Oxford[6]), – wenn auch jedes einzelne dieser etruskischen Bronze-Objekte so sicher etruskische Merkmale mitenthält, daß an ihrer lokaletruskischen Herstellung nicht gut gezweifelt werden kann. Die älteren Bronzen dieser Epoche reichen also in ihren dominierenden Elementen stilgeschichtlich selbst hinter die homogenst orientalische Gruppe, die „phönikischen" Silbergefäße, zurück, während die späteren Bronzen der „orientalisierenden" Epoche wohl die frühesten unter den Objekten dieses Zeitraums sind, die zum entschieden „ionisierenden" Stil überleiten und also bereits als Vorbereitung der nächsten Unterepoche angesehen werden können[7]).

Ganz im Gegensatz zu der gleichzeitigen griechischen Kunst, die mit puritanisch anmutender Strenge der Konzentration alle Kräfte auf die Hervorbringung des dorischen Steintempels und der monumentalen Rundstatue sammelt – in beidem zwar wohl dem gewaltigen Beispiel der ägyptischen Monumentalkunst, jedoch aus von Grund auf anderem Geiste heraus, nacheifernd –, finden wir in Etrurien zu dieser Zeit weder das Streben nach einem monumentalen Steinbau für kultische Zwecke, da die eigentlichen Kultorte in dieser Epoche noch das freie Templum (ein durch Auguraldisziplin „orien-

---

[1]) S. Abb. 99. – [2]) S. Abb. 100/1. – [3]) S. Abb. 116. – [4]) S. Abb. 120.

[5]) Von Layard entdeckt und beschrieben: „Mon. of Niniveh", Ser. II, Taf. LVII bis LXVIII. Vgl. ferner: Clermont-Ganneau, L'imagerie phénicienne, Taf. I–VI; Fr. Poulsen, Der Orient u. die frühgriech. Kunst, S. 6 ff.; sowie neuerdings W. v. Bissing, Untersuchungen über die ‚phoinikischen' Metallschalen, im Jahrb. d. Dtsch. archäolog. Instit., 1923/24, S. 180 bis 242.

[6]) Abgeb. bei Poulsen, Der Orient u. die frühgr. Kunst, Abb. 12/13; S. 23.

[7]) Vgl. die Sichelflügel auf Abbn. 125 u. 136–7; die „ionisierenden" Tierkörper auf Abb. 126 u. 134 usw.

tierter" freier Platz ohne Hochbau), sowie das Grab, dessen Atrium und die Hauptplätze der Nekropolen gewesen zu sein scheinen[1]). Noch taucht die Steinplastik in mehr als gelegentlicher Weise auf – am frühesten und ganz isoliert (sehr vorgriechisch-kretisch anmutend) in Vetulonia, erst um gut zwei Generationen später (viel schwerer, breiter, peloponesisch-dorisch wirkend) in Vulci, Chiusi und Orvieto; und dann wird nie (was in der Hauptsache auch für die späteren Epochen gilt) ein besonderes Augenmerk auf die Qualität des Steins gerichtet, sondern der zufällige Lokalstein – Sandstein oder Tuff – wird verwendet, wie und wo er sich findet. Auch gibt es kaum vor der Mitte des 7. Jahrhunderts überhaupt ein Beispiel etruskischer Steinplastik, vielleicht einzig jene isolierten Vetuloneser Werke ausgenommen. Umso merkwürdiger ist die Tatsache, daß gerade bei den wenigen ältesten Werken der Steinbildnerei Inneretruriens – die ja, da aus den Lokalsteinen hergestellt, die zweifellosesten Lokalprodukte sind – ein stilistisches Moment hervortritt, das wir an diesem Ort und zu dieser Zeit sicher am wenigsten gesucht hätten und das als das fremdeste von allen orientalischen Stilelementen, die den Stil dieser Epoche konstituieren, bezeichnet werden muß: das hettitische.

---

[1]) Auch später hat es in Etrurien niemals etwas dem griechischen Marmortempel Entsprechendes gegeben, sondern immer nur auf einem gemauerten Unterbau aus Holz errichtete, jedoch außerordentlich reich mit polychromen Terrakotten verkleidete Gotteshäuser. Darum ist uns kein einziger etruskischer Tempel erhalten geblieben, nur deren Unterbauten, wie etwa die Tempelbasis auf dem Belvedere in Orvieto; während neben den Grabfunden nichts solche Reichtümer an etruskischen Originalkunstwerken geliefert hat, wie die schier unerschöpflichen Lager von künstlerisch unschätzbaren Tempelterrakotten an den zerstörten Tempelstätten: ich brauche nur an den Apoll von Veji zu erinnern, der in einem solchen Lager in Veji – i. J. 1916 – von Giglioli gefunden wurde; vgl. G. Q. Giglioli, Etrusk. Terrakottafiguren aus Veji, Leipzig 1926 (Sonderausg. v. Heft 5, Bd. III der Ant. Denkmäler, hrsg. v. Dtsch. Archäolog. Inst.), wo auch Tempelfundamente abgebildet sind. – Dieser Gegensatz zwischen Etruskern und Griechen bezüglich des Tempelbaus scheint um so paradoxer, als die Griechen ein priesterherrschaftsfreies, die Etrusker jedoch ein typisch priesterbeherrschtes Volk waren. Aber gerade die Strenge ritueller Vorschriften bei den Etruskern muß hierin konservierend gewirkt und z. B. die Beibehaltung des – nach mutterrechtlichen Vorstellungen – geheiligten, weil „lebendigen" Holzes (Baumkult!) gegen allen technischen und ästhetischen Fortschritt durchgesetzt haben. (So wie auch die älteste Tiberbrücke in Rom bis zum letzten Bolzen herab nur aus Holz bestehen durfte – worüber die „pontifices" = die „Brückenmacher" bis in späte Zeiten zu wachen hatten!)

Vor allem sind hier die paar Chiusiner Frauenhalbfiguren in Xoanonform gemeint, in denen man Darstellungen der altetruskischen Liebesgöttin „Tufltha“ oder von deren Tochter „Turan“ (etwa Demeter und Persephone entsprechend) vermutet, und von denen ich in den Abbildungen 230/1 die charakteristischsten abgebildet habe[1]). Eine mit dem Exemplar Abb. 230 so gut wie identische Darstellung in Kopenhagen (Ny Carlsberg-Glyptothek) wird von einer Autorität wie Frederik Poulsen[2]) geradezu für hettitisch erklärt und als vermutliche Provenienz der Libanon angegeben. Es würde sich danach wohl um spät-hettitische Kunst handeln, die jedoch immerhin wohl schon um Generationen früher ausgestorben war, als die entsprechenden etruskischen Objekte angefertigt worden sein können. Das Rätsel, das damit aufgegeben ist, ist vorläufig noch unauflösbar. Auf die Phöniker kann dabei jedenfalls dieser hettitische Einfluß nicht zurückgeführt werden, da noch nie auch nur etwas Ähnliches aus ihrer Hand Stammendes gefunden worden ist. Es bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daß dieser hettitische Stileinfluß ein Residuum von ehemals noch direkter Nachbarschaft der „Tyrrhener“ mit den Hettitern in Kleinasien selbst darstellt, eine konventionelle Form, die einmal für eine bestimmte Gottheit von den Hettitern entlehnt und darum stereotyp beibehalten worden ist, weil irgendeine sakrale Vorstellung eine Abänderung ver-

---

[1]) In den jüngeren (Abb. 231) bin ich jedoch geneigt, eher Porträtbüsten der Verstorbenen als Götterbilder zu erblicken. Sie zeichnen sich durch verblüffend scharfe Wiedergabe unter sich verschiedener Individualcharaktere aus. – Nach R. Bianchi Bandinelli, I caratteri della scultura etrusca a Chiusi (in: „Dedalo“, VI, 1, Juni 1925), gibt es etwa 10 solcher „Turan“-Figuren (in seinem unten zitierten Werk „Clusium“ ist Kol. 492/493 ein Katalog dieser Xoanoi gegeben, der 11 Nrn. enthält); diese waren, hermen-ähnlich, auf Steinpfeilern am Eingang der Gräber aufgestellt („Dedalo“ VI, S. 16). Bei Bianchi Bandinelli findet sich a. a. O., S. 11, ein weiteres schon mehr ionisierendes Exemplar aus Sarteano bei Chiusi abgebildet; ein weiteres aus Chiusi in seinem für die etrusk. Archäologie der Chiusiner Region grundlegenden Werk „Clusium“ (Mon. Ant. d. R. Accad. d. Lincei, XXX, II, 1925) Fig. 83; ein weiteres aus Sarteano ebend., Appendix über die Sammlung Casuccini, Fig. 3.

[2]) Vgl. „Der Orient u. die frühgriech. Kunst“, S. 98, Abb. 100. Auch Bianchi Bandinelli, „Dedalo“ VI, S. 16, macht die Parallele zwischen den etruskischen Exemplaren und dem hettitischen der Ny-Carlsberg-Glyptothek, wenn er dabei auch mit Recht die große Ähnlichkeit (besonders in der Gestaltung der Augen) mit den Skulpturen von Vulci (vgl. den Kentaur, Abbn. 222/3) hervorhebt.

bot. Darum ist es vielleicht auch nicht zufällig, daß die „hettitischsten“ Darstellungen unter den etruskischen Frühplastiken vermutlich ältesten Liebesgottheiten gewidmet sind.

So ergibt sich denn, auch bei einem sehr summarischen Überblick über die Gesamtheit der Fundmasse der etruskischen Ursprungsepoche (wir haben beispielsweise hier die Keramik vollständig beiseite gelassen, während die Malerei erst in der nächstfolgenden Epoche hervortritt), eine verwirrende Fülle verschiedenartigster Materialien und eine höchst problematische Durcheinanderwirrung von denkbar heterogenen Stilelementen aus den verschiedensten Teilen des Orients – wozu noch ein gewisser Prozentsatz von unten heraufgesickerter, aus der „villanovianischen“ Volkskunst in die etruskische Herrenkunst (vor allem in deren am wenigsten feudalen Teil, in die Keramik) emporgedrungener italischer Elemente gerechnet werden muß. Trotz der bunten Stoff- und Stilmischung aber, trotz ihrer verschiedenartigsten materiellen und ideellen Komponenten, ja selbst trotz des scheinbar verhängnisvollen Durcheinander-Vorkommens fertiger Eigen- und Fremdprodukte, bietet der Komplex der „orientalisierenden“ Epoche auf italischem Boden in seiner Gesamtheit doch den Anblick einer vollkommen einzigartig und einmalig etruskischen Lebensäußerung. Kaum ein einzelnes Element scheint „etruskischem“ Wesen spezifisch zu gehören – und doch gilt dies von der Gesamtheit dieser Kunst in einem völlig unverwechselbaren, einmaligen und einzigartigen Sinne: diese Luxuskunst von rauschender Pracht ist aller noch so starken Beteiligung fremder Kunstformen zum Trotz der unverwechselbare Ausdruck einer einzigen Kultur, der etruskischen!

Damit stellt uns gerade die Kunst dieser ersten Epoche das kunstgeschichtliche, kulturhistorische und soziologisch-völkerpsychologische Zentralproblem der gesamten etruskisch-nationalen Kunstleistung überhaupt in höchstmöglicher Schärfe: es ist der geradezu exzessiv gesteigerte Mischkunst-Charakter, der nicht nur – wenn auch in höchst besonderem Maße – diese Epoche kennzeichnet, sondern sich, wenn auch unter der Decke einer scheinbar restlosen Adaption der hellenischen Formentwicklung, bis zum Erlöschen des etruskischen Kunstschaffens stärker oder schwächer als dessen eigentliches Wesen kundgibt. Mit diesem Problem aber erhebt sich die Hauptfrage: was ist das spezifisch „Etruskische“ überhaupt in ihrer Kunstleistung? Und die Antwort kann vorläufig nur lauten: es ist das Geheimnis des Mischungsverhältnisses der verschiedenen Fremdelemente, und nur durch schrittweise Lüftung dieses

Geheimnisses wird das Geheimnis der künstlerischen Existenz dieses Volkes selbst zu enträtseln sein.

Dieser Sachverhalt stellt einen Sonder- und Grenzfall dar, wie er, so paradox zugespitzt, wohl in keinem zweiten Fall von ähnlicher Bedeutung in der Geschichte der bildenden Kunst überhaupt aufzuweisen sein wird.

Fig. 6. Ornament der inneren Bodenfläche der Silberkiste Abb. 21

2.

Die Rolle des Orientalischen und Abgrenzung gegen dieses.

Nicht ohne guten Grund wird die früheste „eigene" Epoche der etruskischen Kunst die „orientalisierende" genannt. Wir könnten sie fast ebensogut schlechtweg die „orientalische" nennen – wenn nicht eben während ihrer Dauer eine durchaus nicht nur passive, sondern höchst energisch aktive Aufnahme ursprünglich rein orientalischer Export-Kunst in das Numen der etruskischen Nation und damit eine Umschöpfung und Umprägung des importierten Orientstils nach inneren Gesetzen dieses Numens selbst stattgefunden hätte. Soviel geht jedenfalls bereits aus einer so summarischen Analyse, wie der soeben versuchten, zweifelsfrei hervor: alle wesentlichen, d. h. konstituierenden Stilelemente, die sich in dem uns aus echten alt-etruskischen Grabfunden erwachsenen Reichtum von Kunstgegenständen der „orientalisierenden" Epoche vom Ausgang des 8. bis zum Beginn des letzten Viertels des 7. Jahrhunderts in den mannigfaltigsten Mischungsverhältnissen vorfinden, sind ausnahmslos rein orientalischer Herkunft. Teilweise, und zwar in sehr beträchtlichem Umfange, gilt dies für diese Zeit – wie wir sahen – sogar von den Objekten selbst, insofern sie als Fertigwaren importiert wurden; teilweise nur von den Materialien solcher Objekte, insofern deren Herstellung in Italien selbst – sei es durch Orientalen, sei es durch Etrusker – nicht ohne

weiteres auszuschließen ist[1]). Aber selbst bei den aus in Italien gewonnenen Rohstoffen zweifellos in Italien selbst hergestellten Gegenständen dieser Zeit (wie vor allem bei den Bronzen), ist der Primat von Stilelementen orientalischer – sei es phönikischer, assyrischer, ägyptischer – Herkunft ein absolut führender.

Dieses orientalische Wesen in Etrurien gilt es nun noch schärfer ins Auge zu fassen – vielleicht daß wir dann auch des Ur-„Etruskischen" endlich habhaft zu werden vermögen, das seinerseits dahinter gestanden haben muß, da es auch dies Orientalische nur angenommen und sogar stark umgeprägt hat, nicht schlechthin selbst gewesen ist.

Da heute auch die alt-orientalischen Kulturen und ihre Künste in allem Wesentlichen fast ebenso durchforscht sind, wie das lange Zeit nur von der griechischen behauptet werden konnte, so bietet das Unterfangen keine besonderen Schwierigkeiten mehr, das Orientalische der Kunst Etruriens im 7. vorchristlichen Jahrhundert in seine Ursprungskomponenten zu zerlegen. Das soll hier mit einigen Schnitten versucht werden. Das Nächstliegende ist, mit den Vermittlern dieses Orientalischen selbst zu beginnen. Obwohl nun die „Tyrrhener" selbst sprichwörtlich als kühne Seefahrer galten und als solche (als „Turša" mit den „Seevölkern" auf deren Zügen nach Ägypten, im drittletzten Jahrzehnt des 13. und im ersten des 12. Jahrhunderts v. Chr.[2]), schon in die Geschichte eingetreten sind, so daß sie selbst sicher-

---

[1]) Wie oben, S. 43f., Anm. 2, für die Silbergruppe ausgeführt. Vgl. auch unten, S. 55, wo in der dazugehörigen Anmerkung 2 eine Auslassung von Duhns wiedergegeben ist, die für die Goldgruppe auf denselben Sachverhalt hinausläuft.

[2]) Der mit gewohntem Scharfsinn unternommene kritische Versuch W. v. Bissings in einer Mitteilung vom 28. April 1928 an den Ersten Internat. Etruskologenkongreß (27. April bis 5. Mai 1928) in Florenz, die ägyptischen Zeugnisse (Siegestafeln der Pharaone Merneptaḥ I und Ramses III.) für die Anwesenheit dieser „Turša" in Ägypten, als Söldner der ägyptischen Armee wie zugleich als Teilnehmer an den gegen Ägypten gerichteten Feldzügen der „Seevölker", zu entwerten oder jedenfalls auf eine einzige schwache Möglichkeit einzuschränken, sowie die Identifizierung dieser „Turša" mit den „Tyrsenern" überhaupt in Zweifel zu setzen, muß nach den neuen zahlreichen Belegen für die Zuverlässigkeit der ägyptischen Quellen, die Ed. Meyer in der soeben erschienenen neuen Auflage des zweiten Bandes (1. Teil) seiner „Geschichte des Altertums", auch bezüglich des ägyptischen Bildmaterials, gibt (vgl. S. 555ff., 564, 566, 578f., 588; für die Tyrsener: S. 566), als gescheitert gelten.

lich in der Lage waren, sämtliche in Betracht fallenden Fahrten selber auszuführen und gelegentlich gewiß auch ausgeführt haben – so müssen doch bis auf weiteres die Phöniker als die Hauptvermittler alles im 8. und 7. Jahrhundert ins Westbecken des Mittelmeeres verpflanzten Orientalismus gelten[1]). Gerade für Etrurien wird diese Prämisse umso wahrscheinlicher, als hier die bestbekannte Fundgruppe der ältesten „orientalisierenden" Zeit eben die „phönikischen", bzw. „phönikisierenden" Silbergefäße sind, die möglicherweise gar von Phönikern in Italien selbst gearbeitet sind. Die Phöniker sind mithin die Hauptquelle der fremden Inspiration für die Entstehung der

[1]) Fr. von Duhn zieht zwar (in dem oben, S. 42, Anm. 3 und wiederholt erwähnten Florentiner Vortrag) auch schon für die frühorientalisierende Zeit auch die Griechen und zwar neben den Korinthern die Ionier, vor allem die Phokäer, in Betracht. Doch ist er selbst geneigt, den Phönikern den Vorrang zu geben und zwar (im Anschluß an Helbig) den karthagischen Phönikern (wofür auch der Umstand spreche, daß die Römer den Namen von Tyros nicht in dieser griechischen, sondern nur in semitischer Form kannten: e Sarra, Sarranus). „Jedenfalls könne" – so führte er in jenem Vortrag aus – „kein geringster Zweifel über den lebhaften Verkehr zwischen den Karthagern und den Etruskern zwischen dem 8. und dem 5. Jahrhundert walten", gegründet auf das karthagische Interesse am Erwerb der Metalle Etruriens, besonders des unentbehrlichen Eisens von Elba. Diese Metalle hätten die Karthager mit eigenen oder aus dem Orient eingehandelten Produkten phönikischer und fremder Industrie bezahlt, wie mit Edelmetall- oder Elfenbeingefäßen, mit Parfüms, Geweben, feinen, mit Elfenbein und Bernstein eingelegten Holzarbeiten, wertvollem Glas, Skarabäen, Perlen, Straußeneiern, sowie Sklaven, Affen, Pfauen, Geparden usw., wie v. Duhn treffend hinzufügte: „Alles schöne Dinge, die die armen Griechen den Etruskern gewiß nicht liefern konnten" (falls sie sie nicht ihrerseits von den Phönikern oder durch andere Zwischenhändler einhandelten, was einen Weiterverkauf an die Etrusker, die diese Dinge von den Phönikern direkt einhandeln konnten, wirtschaftlich ausschließt). Gewiß hätten dann wohl die Griechen von Rhodos, Kypern und später von Naukratis die Handelskonkurrenz mit den Karthagern im Verkehr mit den Etruskern aufgenommen, „eine Konkurrenz, die mit einem hartnäckigen Kampf endete, die aber den Charakter der orientalischen Phase in Etrurien vollkommen erklärt" (?). Man darf wohl kritisch hinzufügen, daß die Griechen, als sie so weit waren, den Kampf mit den karthagischen Phönikern aufzunehmen und durchzuführen, schon nicht mehr nötig hatten, die genannten fremden Produkte an die Etrusker zu vermitteln, sondern eigene Produkte, besonders der Keramik, dort an den Mann brachten – und das erklärt nicht die orientalische Phase in Etrurien, sondern eben das Ende dieser Phase!

„orientalisierenden“ Kunst der Etrusker überhaupt[1]). Sie sind es unmittelbar und mittelbar: durch den Handel mit Produkten ihrer eigenen Kunst, wie durch den mit solchen anderer orientalischer Künste. Beides müssen sie in Fülle nach Etrurien gebracht haben – insoweit, als nicht, wie gesagt, die „Tyrrhener“ selber sie sich (von Italien aus) direkt aus dem Orient geholt haben. Jedenfalls finden wir in den ältesten etruskischen Gräbern ab Ende des 8. Jahrhunderts eine erstaunliche Masse von Produkten rein orientalischer Kunstfertigkeit vor[2]).

Nun ist zwar damit noch lange nicht ausgemacht, daß diese Dinge – auch sehr „orientalische“ – gerade alle importiert sein müßten; vielmehr könnten sie zum Teil ebensogut von orientalischen Kunsthandwerkern auf italischem Boden hergestellt worden sein, im Auftrag und für Rechnung der „tyrrhenischen“ Herren, die gewiß, bei ihrer sonstigen Prachtentfaltung, keine Kosten scheuten, die tüchtigsten Künstler, deren sie habhaft werden konnten, von überall her selber in ihr Land zu ziehen. Jedenfalls wird uns diese Annahme – die gerade bei einer so typischen „Herrenkunst“-Epoche ohnehin naheliegt – besonders für die stilistisch am reinsten orientalisch ge-

---

[1]) Damit ist natürlich noch lange nicht erklärt, warum es im Westbecken des Mittelmeers gerade nur die Etrusker waren, die diese wahrhaft leidenschaftliche Affinität für Orientalisches, aus dem Ostbecken des Mittelmeeres Stammendes besaßen und die zugleich diese Empfängnis auch zur Schöpfung einer Eigenkunst von hochkultureller Bedeutung umzuschaffen vermochten. Diese Bemerkung ist notwendig als Argument gegen die Anhänger der Italiker-Hypothese, die dem phönikischen Küstenhandel die wahrhaft magische Gewalt zutrauen müssen, aus einem bislang kulturell noch rein prähistorischen altitalischen Stamm von einer Generation auf die andere eine Nation mit Hochkulturbedürfnissen und -leistungen hervorzuzaubern – und ihm womöglich zugleich auch eine wildfremde, den Phönikern selbst unbekannte Sprache aufzuhalsen!

[2]) Wobei in Anschlag gebracht werden muß, daß die uns erhaltenen Objekte dieser Epoche nur einen kleinen Bruchteil der ehemals wirklich vorhandenen darstellen; die meisten sind Grabräubern – und zwar vielfach bereits antiken – zum Opfer gefallen, worüber uns zahlreiche Nachrichten über Grabraub schon aus der Antike vergewissern könnten, wenn uns nicht die modernen Graböffnungen darüber anschaulich genug belehrt hätten, die die allermeisten der wiedergeöffneten Gräber als bereits – teilweise oder ganz – ausgeplündert erwiesen haben. Das gilt natürlich in besonderem Maße gerade von den Objekten aus edlen Materialien, die in dieser Epoche in ganz anderem Grade führend sind als in jeder anderen Epoche der etruskischen wie fast jeder anderen Kunst.

bliebene Objektgruppe, die Silbergruppe, durch den bemerkenswerten Umstand nahegelegt, daß sämtliche italischen Funde dieser Gruppe eine in sich stilistisch geschlossene Einheit darstellen, die sich in ganz grundsätzlichen Dingen von den verwandten Fundgruppen etwa aus Altolympia und Kreta, insbesondere aber aus Kypern, Phönikien und Assyrien unterscheiden[1]). Das kann wohl begründetermaßen auf eine längere örtliche Trennung der Hersteller selbst vom Stammgebiet dieser Kunst schließen lassen. Aber auch für die Goldgruppe kann dieselbe Annahme gelten[2]); nur daß die Herstellung der Goldobjekte rascher aus fremden Händen in etruskische übergegangen sein muß. Daß die Etrusker die Gewohnheit hatten, im eigenen Land durch fremde Künstler für ihre Bedürfnisse arbeiten zu lassen, wird übrigens durch die uns vom lateinischen Schrifttum mehrfach überlieferte spätere Tatsache in helles Licht gerückt, daß eine ganze korinthische Keramikerschule, wohl noch in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, ihren ständigen Sitz in der Metropole Tarquinii aufgeschlagen hat, deren Stifter und erstes Haupt, Demaratos (ein vor der Volkspartei des Kypselos geflüchteter korinthischer Aristokrat) war, der gar, was aber sicher römische oder spätgriechische Ausschmückung ist, der Stifter der rombeherrschenden Tarquinier-Königsdynastie geworden sein soll[3]).

---

[1]) Vgl. W. v. Bissing, „Untersuchungen über die ‚phoinikischen' Metallschalen", im Jahrb. d. dtsch. arch. Instit., Bd. XXXVIII/IX (1923/24), S. 180 ff. (italische Gruppe: S. 219). – Ferner: Fr. Poulsen, „Der Orient und die frühgriechische Kunst", S. 24ff., Abbn. 14–20; sowie meine Fundtabelle der Silbergruppe, unten, nach der „Vorbemerkung" zum Katalog.

[2]) Dies hat kürzlich in dem schon wiederholt beigezogenen Vortrag (vgl. oben, S. 42, Anm. 3) Fr. v. Duhn sehr wahrscheinlich gemacht. Er führte aus, die einfachste Erklärung für die Entstehung der etruskischen Goldgruppe und besonders der regionalen Unterschiede in derselben sei die Herstellung in Etrurien selbst anfänglich durch fremde Arbeiter, die dann Ansässige ausbilden. Diese Ausbildung wäre dann regional in verschiedener Weise (und wohl auch gemeint: durch Kunsthandwerker verschiedener Herkunft) geschehen. Und diesen höchst bemerkenswerten Erklärungsversuch unterstrich v. Duhn mit Recht durch die Bemerkung (aus dem Vortrags-Mskr. mit gütiger Erlaubnis des Verf. übersetzt): „Eine Tatsache, die verdiente, in ihrer Entwicklung im einzelnen studiert zu werden, da sie sich in den verschiedensten Zweigen der Kunst manifestiert, in der Architektur und dem Aussehen der Häuser und der Gräber ebenso wie in allen Erzeugnissen der Handwerkskunst". – Vgl. dazu auch die Ausführungen Bianchi Bandinellis unten, S. 63, Anm. 1.

[3]) Vgl. Müller-Deecke, Die Etrusker, Bd. I, S. 114 u. 186; Bd. II, S. 273.

Wie diese Tatsache einen echten – wenn auch gewiß nicht den einzigen – Realgrund für die dauernde Verwurzelung des griechischen Einflusses auf das etruskische Kunstschaffen der nachfolgenden Epochen darstellt, so könnte ebenso einer der Realgründe für den tiefgreifenden Einfluß des Orients auf die etruskische Kunst des 7. Jahrhunderts die Ansiedelung orientalischer Künstler selbst auf etruskischem Boden sein.

Aber wie dem auch sei, ob nun lediglich die Objekte oder die sie herstellenden Menschen selbst nach Etrurien importiert wurden – wir suchen hier nach den Provenienzen der Stilelemente, die die Mischkunst der „orientalisierenden" Epoche der Etrusker konstituierten, und dafür hat die Entscheidung jener Frage, so wichtig sie an sich sein mag, keine ausschlaggebende Bedeutung. Da müssen wir vor allem auf den „eigenen" Stil der Phöniker selbst Gewicht legen, sofern von einem solchen überhaupt die Rede sein darf: dieser „eigene" Stil der Phöniker nämlich ist seinerseits nichts anderes als ein – sogar über die Maßen ekklektischer – Mischstil aus verschiedenen orientalischen Stilelementen. Er spielt vor allem in den Silber- und Elfenbeinarbeiten der „orientalisierenden" Kunst der Etrusker die unbezweifelbare Hauptrolle, hat aber auch Bedeutung für einzelne der sicher zumeist in Etrurien selbst gearbeiteten Bronzewerke dieser Epoche. Daß gerade der künstlerische Synkretismus der Phöniker es war, der bei der Anbahnung einer ersten hochkulturellen Kunstentwicklung Etruriens und damit Italiens an der Spitze marschierte, ist gewiß nicht ohne Tragweite für den Grundcharakter dieser Kunstentwicklung geblieben: denn, genau besehen, gibt es in deren ganzem weiteren Ablauf bis auf unsere Zeiten keine einzige Kunstepoche, die nicht eine ausgesprochene Mischkunst-Epoche gewesen wäre, keine Kunst überhaupt, die bezüglich ihrer ethnischen Autochthonie und ihrer stilistischen Einheit und Geschlossenheit auch nur im entferntesten etwa mit der ägyptischen, oder der griechischen, oder auch der gotischen Kunstschöpfung – oder mit der dichterischen Virgils und Dantes zu vergleichen wäre; so gewiß es andererseits auch sein mag, daß es wohl kaum je ein künstlerischeres Volk gegeben hat, als das italienische[1]).

Was nun die Komponenten des phönikischen Mischstils betrifft, so herrschen als wirklich konstituierende der ägyptische Degenerationsstil der Zeit, sowie der archaisch assyrische Stil vor. Das geht schon aus der Analyse des vorigen Abschnittes hervor und soll hier noch näher untersucht werden. Doch

[1]) Über das untergeschichtliche Überleben des etruskischen Kulturmischungsimpulses vgl. mein Buch „Die Geburt des Abendlandes", S. 178 ff.

soll zuvor noch die Reihe der Komponenten des phönikischen Stils selbst vervollständigt werden. Neben den beiden genannten spielen zunächst eine ganze Reihe von Elementen eine Rolle, die als nichts anderes denn als Rückbleibsel oder Erinnerungen aus der Blütezeit der vorhellenisch-ägäischen Kunst zu deuten sind: so beispielsweise die Gruppe säugender Tiermütter in Medaillondarstellungen der Silberschalen, wie vor allem die graziöse Gazellengruppe auf der Reberschale (Abb. 6), die eine nur in Kleinigkeiten modifizierte Wiedergabe des berühmten kretischen Fayence-Reliefs einer säugenden Ziege (aus Knossos) zu sein scheint[1]); selbst gewisse Elemente der späteren Steinbildnerei, wie die – besonders dann auch in der Malerei beliebte – Tier- bzw. Dämonenbildung aus zwei Leibern und einem Kopf (vgl. Abb. 205), gehen über Rhodos auf kretisch-mykenische Typen zurück[2]). Aber auch hettitische Elemente lassen sich, außer, wie bereits dargetan, in den Chiusiner Xoanoi, auch auf den Silberschalen feststellen: so die Wagenformen auf der soeben genannten und auf der „Uräusschale" (Abb. 1), sowie vielleicht die Art der Männerkleidung auf allen dieser Schalen und auf der Elfenbein-Löwengruppe Abbn. 35/6. Zu den Nebenkomponenten gehört nun aber, ebenfalls vorzugsweise auf den Silber- und Elfenbeinarbeiten, bereits auch der rasch wachsende Einfluß der ionischen Griechen Kyperns auf die phönikische Kunstindustrie. Während zwar die Art der Streifenteilung auf Metallarbeiten – wie beispielsweise die lebenden Wesen ohne eigene Bodenlinie unmittelbar auf die streifenteilenden Flechtbänder, Wellenlinien usw. treten – noch auf keinen die Stilprinzipien wandelnden griechischen Einfluß schließen läßt, so ist das um so eingreifender der Fall bei Elfenbeinarbeiten, wie etwa bei der Art der Streifenteilung auf den berühmten Elfenbeinunterarmen des Barberini-Grabes (Abbn. 31/2), wo die streifenteilenden Flechtbänder usw. von starken Parallelstäben eingefaßt sind, die nun die eigenen Bodenlinien für die Lebewesen, sowie auch einen oberen Rahmenabschluß für die unterhalb liegenden Friese abgeben: das Anzeichen des echt griechischen, aus der geometrischen Kunstübung ererbten Bedürfnisses nach klarer Disposition, nach scharfer Trennung und Emanzipation überhaupt des Figurativen vom bloß Dekorativen. (Vgl. auch die mehrfache, starke Stabrahmung der Friese auf den Elfenbeinbechern Abbn. 27 u. 28).

---

[1]) Vgl. P. Ducati, „Arte classica", Abb. 38.

[2]) Poulsen, a. a. O., S. 146: „Diese Bildung läßt sich aus der alten, mykenischen Kunst ableiten und mag zu den ‚survivals' gehören."

Diese Nebenkomponenten, so wichtig sie für die Genesis des phönikischen Mischstils selbst sein mögen, treten jedoch im Einfluß auf die etruskischen Originalarbeiten der frühorientalisierenden Epoche weit zurück gegenüber der alles durchdringenden Wirksamkeit der ägyptischen und assyrischen Motive und Stilelemente. Gerade vom griechischen Element in den phönikischen Modellen ist in dieser Frühepoche kein irgend sichtbarer Einfluß auf die etruskische Kunst ausgegangen: dieser sollte – schon bald, bereits in der spät-„orientalisierenden" Epoche – griechischen Originalarbeiten vorbehalten bleiben und alsdann von um so umwälzenderer, alle anderen Einflüsse überwältigender Tragweite für die künftige Gestaltung der etruskischen Kunstleistung überhaupt sein. Was nun aber die Auswirkung des Ägyptischen und Assyrischen im phönikischen Mischstil auf die etruskischen Objekte der „orientalisierenden" Zeit angeht, so erübrigt sich hier jeder nähere Nachweis, da dieser Einfluß ein Alles durchdringender und überall hervortretender ist[1]). Wohl aber soll hier noch hervorgehoben werden, daß der ägyptische sowohl wie der assyrische Stil auch als direkte Quellen für die Hervorbringung etruskischer Originale nachgewiesen werden können; jener vor allem in Form von Elfenbein, Glas und Fayence, dieser für die ältesten etruskischen Bronzearbeiten. Originalobjekte dieser Herkünfte nämlich haben die Phöniker ganz ebenso in ihren Handelsverschleiß einbezogen, wie sie die Produkte ihrer eigenen Kunstfertigkeit nach Etrurien absetzten, bzw. vielleicht teilweise dortselbst in eigenen Faktoreien verfertigten. Denn wenn auch bis heute Objekte assyrischer Provenienz unter den altetruskischen Grabfunden noch nicht zweifelsfrei festgestellt sind[2]), so gibt es doch unter diesen zweifellos original-ägyptische nicht wenige: nicht nur zahllose geringeren Grades, wie Skarabäen, Idole u. dgl.[3]), sondern auch so edle Dinge wie die berühmte Fayence-Vase im Museum von Tarquinia, die mit dem Bildnis und dem

---

[1]) S. die Nachweise im Einzelnen in den Beschreibungen des Katalogs.

[2]) Die Löwenschale von Capena (unten Abb. 120) kann nicht dafür gelten, da sie ein so zweifellos etruskisches Charakteristikum aufweist, wie die Rückenmähne in „Flammenform". Aber gerade dieses mächtige Stück, wie auch der wuchtige Dreifuß-Kessel aus dem Barberinigrab (Abb. 116) oder die Kesseluntersätze des Barberini- (Abb. 100/1) und des Bernardinigrabes (Abb. 99), führen zwingend zu der Voraussetzung der Anwesenheit assyrischer Originalmuster in Etrurien, da für diesen monumentalen Stil die stets etwas schwächlichen Objekte der Phöniker selbst unmöglich die Muster abgegeben haben können.

[3]) Vgl. z. B. Abb. 95 bei Ducati, Storia dell' Arte Etrusca.

Stempel des Pharaos Bokenranf[1]) versehen ist. Von einem direkten ägyptischen und assyrischen Einfluß zu sprechen sind wir also – trotz der wahrscheinlich phönikischen Vermittlung der Objekte selbst – deshalb berechtigt, weil es sich bei dieser Vermittlung nicht um die Übertragung phönikischer Lehnformen durch phönikische – „ägyptisierende" und „assyrisierende" – Objekte, sondern um ägyptische und assyrische Original-Objekte handelt. Und dann darf ja auch nicht vergessen werden, daß uns die ersten „Etrusker" in der Weltgeschichte, nämlich die „Turša" = „Tyrrhener", auf einem Eroberungszug tief nach Ägypten hinein, vor den Toren von Memphis, begegnet und während fast zweier Jahrhunderte auch als Söldner in ägyptischen Diensten nachweisbar sind! Und wenn dies nun auch in der hier in Rede stehenden Epoche schon sehr lange her war, so wäre es doch wohl verkehrt, anzunehmen, solche fundamentalen Ereignisse der Volksvergangenheit hätten im Gedächtnis wenigstens der führenden Familien der Nation keine Spuren hinterlassen. Ist das aber der Fall, so ist ohne weiteres vorauszusetzen, daß auch die späteren „Tyrrhener", insbesondere nachdem sie ihre eigene Herrschaft aufgerichtet hatten, bestrebt gewesen sein werden, mit dem reichsten Land des ihnen bekannten Weltkreises dauernde Beziehungen irgendwelcher Art aufrecht zu erhalten – um so mehr, als die „Tyrrhener", nach dem Zeugnis aller antiken Autoren, immer im Ruf besoders kühner und abenteuerlicher Seefahrer gestanden haben.

Nun aber erhebt sich – immer aufs neue – die große Frage: was denn ist, bei solcher Lage der Dinge, das eigentlich Etruskische? Es scheint mir schon hier geboten, darauf wenigstens eine vorläufige Antwort zu suchen. Denn es kann, je weiter wir in der etruskischen Kunstgeschichte zeitenabwärts dringen, nur immer schwieriger werden, des echt Etruskischen habhaft zu werden; wir müssen vielmehr einen möglichst klaren Begriff davon schon

---

[1]) Der „Bokchoris" der Griechen, der einzige Pharao der 24. Dynastie. Bokenranf regierte 734–728 v. Chr.; über die Bedeutung dieses Datums als eines grundlegenden für die gesamte vorklassische Chronologie vgl. G. Karo, Orient u. Hellas in archaischer Zeit, Ath. Mitt. XXXXV (1920), S. 107ff., wo das Jahr 728 v. Chr. „der einzige feste terminus post quem der gesamten etruskischen Fundstatistik" genannt wird (S. 109). – Die „Bokchoris"-Vase wurde im ältesten etrusk. Kammergrab gefunden, das uns überhaupt bekannt ist. Abbn. s. bei Karo, a. a. O., Beil. zu S. 108; bei Ebert, Reallex. d. Vorgesch., II, Taf. 166, sowie auch bei Ducati, Storia dell' Arte Etrusca, Abb. 94 (Text S. 114).

mitbringen, um nicht bereits in der nächstfolgenden Epoche in die Irre zu gehen und dem „hellenomanen“ Vorurteil wieder zum Opfer zu fallen, das seit einem Jahrhundert eines der schwersten Hindernisse für die Erkenntnis der Eigenbedeutung alles Etruskischen darstellt und das darum schon von Bachofen gerügt worden ist[1]). Wir stehen nämlich schon dicht vor dem An-

[1]) Vgl. J. J. Bachofen, Die Sage von Tanaquil, 1870, Einleitung, wo er beklagt, daß die „Altertumswissenschaft so hartnäckig jede andere als aus dem Griechentum geholte Erklärung beiseite schiebt“ und die „Hellenomanie“ als Gegnerin des „Orientalismus Etruriens“ wie folgt charakterisiert: „Fehlt es den Verfechtern des Hellenemismus an anderen Einwendungen, so gilt ihnen die gewöhnliche Beschränkung der akademischen Studien auf das griechische als hinreichender Grund gegen die Statthaftigkeit fernerliegender Parallelen.“ – Damit kein Zweifel darüber walte, daß diese Erinnerung auch heute noch angebracht ist, sei gestattet, einige Gedankengänge aus einem der großzügigsten und fruchtbarsten Vorträge mitzuteilen, die auf dem Ersten Internat. Etruskologenkongreß vor kurzem gehalten worden sind. Der Redner war der als eine der größten Hoffnungen der italienischen Archäologie allgemein geschätzte junge Sieneser Gelehrte Ranuccio Bianchi Bandinelli, der Verfasser des monumentalen Werkes „Clusium. Ricerche archeologiche e topographiche su Chiusi e il suo territorio in età etrusca“ (Mon. Ant. della R. Accad. dei Lincei, vol. XXX/II, 1925) sowie Schöpfer des großartigen, im Erscheinen begriffenen topographischen Atlas Altetruriens. Bianchi Bandinelli führte in dem Vortrag „Punti di vista critici sulla posizione dell'Etruria nel quadro dell'arte antica“ (einem bei den Etruskologen nur zu vernachlässigten Thema), gehalten am 1. Mai 1928 (wird in den Akten des Kongresses erscheinen), einleitend folgendes aus (aus dem mir vom Redner gütigst zur Verfügung gestellten Mskr. übersetzt): „Es ist vorerst nötig, einige theoretische Auffassungen in Erinnerung zu rufen, die, obwohl auf anderen Gebieten bereits entwickelt und angenommen, auf dem der antiken Kunst und speziell der ‚klassischen‘ noch nicht so allgemein durchgedrungen sind; und dies zwar aus vielen Gründen, die zum großen Teil dem besonderen Charakter unserer Studien innewohnen . . .“ Nachdem er eine Reihe von falschen Schemata, „die ihre Einfühlungskraft bei der Äußerlichkeit der künstlerischen Erscheinung festhalten“, abgelehnt hat (gemeint sind die formalistischen Detailkrämereien zur Bestimmung aller Arten von Abhängigkeiten, wie besonders derjenigen der etruskischen von der griechischen Kunst, die darüber den Eigenwert jeder Kunstschöpfung vergessen), fährt er fort: „alles Kategorien, die unzertrennlich scheinen von der Auffassung der antiken Kunst, die gewöhnlich als ein- und dasselbe wie ‚klassische‘ Kunst betrachtet wird“; um dann in glänzenden Ausführungen die prinzipielle Grundlegung für eine wirklich autonome und der ureigentlichen Eigenart der etruskischen Kunst angemessene, nicht durch eine falsche

bruch einer Epoche, die die ersten Anzeichen eines wahren Vulkanausbruches des Griechentums bringen wird, der alles Etruskische unter der griechischen Formenwelt zu begraben scheint. Soviel ist gewiß: wer bis zum Ende der ersten Phase der etruskischen Kunst- und Kulturentwicklung vorgedrungen ist, ohne sich wenigstens in der Hauptsache Rechenschaft geben zu können, was das etruskische Wesen denn nun wirklich sei – der wird die größten Schwierigkeiten haben, ja, es wird ihm vielleicht unmöglich sein, in den späteren, scheinbar so völlig hellenisierten Epochen der Kunst des Etruskertums noch überhaupt etwas anderes als eine lediglich kolonial entartete Provinz des Griechentums selber zu erkennen. Ihm wird das Maß fehlen, um das spezifische Gesicht des Etruskischen unter Abzug alles täuschenden Scheins hellenischer Formverkleidung festzustellen.

Für die vorhellenische Epoche der etruskischen Kunst scheint es nun jedoch auf den ersten Blick – trotz der Abwesenheit des das Eigenwesen verdeckenden Griechentums – nicht weniger schwierig, das eigentlich „Etruskische" klar herauszustellen und gegen den künstlerischen Wesensausdruck anderer nationaler Seelentümer eindeutig abzugrenzen. Denn allerdings beansprucht der Orient in seinen verschiedensten Gestaltungen für diese Epoche eine mindestens ebensolche, ja, vielleicht noch weit tiefer greifende Bedeutung, wie das Griechentum für die Folgezeit und jedenfalls eine weit größere für die Etrusker, als jemals etwa für die Griechen in deren eigener „orientalisierender" Zeit[1]). Es fragt sich nur, ob eine das Eigenwesen der Träger dieser

---

„Klassik" denaturierte Behandlung der nationalen Kunstleistung der Etrusker, als einer organischen Einheit anzubahnen, als einer „individuellen" Erscheinung in der Geschichte der Kunst (wie sie jede andere große nationale Kunst darstellt), die ihre Grenzen „in ihrem eigenen innersten Künstlerwillen" gefunden hat und der gegenüber uns, ist dieses geheime innere Gesetz der ihr selbst innewohnenden Grenzen ihrer Formbildung einmal erkannt, „nur noch übrigbleibt, die Vollständigkeit ihrer Verwirklichung zu bewerten". Dieser Vorstoß eines „schauenden, nicht ergrübelnden" Denkers der jüngeren Forschergeneration darf für die Forschung selbst nicht abermals ohne Folgen bleiben!

[1]) In welchem Grade der Orientalismus in Italien an das etruskische Numen gebunden ist, und wie antipodisch das griechische jenem wie diesem in Italien entgegentritt, ging aus dem hier wiederholt zitierten Vortrag des Altmeisters der italischen Gräberkunde (vgl. oben, S. 42, Anm. 3 u. ö.) ebenfalls besonders klar hervor. Gegen den Schluß desselben führte Fr. v. Duhn an Hand exakter Fundnachweise aus, daß wirklich „orientalisierende" Objekte (von denen doch Etrurien

Kunstepoche in Etrurien ebenso verdeckende wie das Griechentum der nachfolgenden Epochen, oder vielmehr eine das Wesen dieser Träger offenbarende Bedeutung.

Offensichtlich drängt uns die ganze Fragestellung dazu, zu entscheiden, ob dem Phänomen der etruskischen Kunst überhaupt eine eigene ethnische Individualität als tragende Psyche zugrunde liegt und welchem uns bekannten ethnischen Kollektiv diese Individualität am einleuchtendsten eingeordnet werden kann. Das Italische, das Indogermanische überhaupt ist dafür bereits mit guten Gründen ausgeschlossen worden[1]), und es wird dafür nur eine weitere Bekräftigung sein, wenn wir uns auch über die Abgrenzung des Etruskischen gegen das Griechische noch exaktere Vorstellungen machen werden[2]). So erhebt sich denn hier, angesichts der geradezu erweckerischen Bedeutung des Orients für die erste Epoche des etruskischen Kunstschaffens, weiter die Frage, ob wir dieses möglicherweise überhaupt einer der großen orientalischen Nationalkünste von universellem Wirkungsradius einfach als Provinz ein- bzw. unterzuordnen haben. Die Frage so stellen, heißt sie bereits verneinen. Nach der Mächtigkeit des Einflusses nämlich kämen hierfür nur Ägypten oder Assyrien in Betracht. Weder dem einen noch dem anderen aber läßt sich – das geht schon aus der bisherigen Analyse eindeutig hervor – die „orientalisierende" Kunst der Etrusker einfach als Ableger unterordnen. Wer das versuchte, der müßte zwischen der ägyptischen und der assyrischen Zugehörigkeit fortgesetzt hin und her schwanken; die Rechnung ginge nie glatt auf. Außerdem genügt es, ägyptische Originale und assyrische Originale neben irgendein zweifelsfrei etruskisches Originalobjekt von anscheinend noch so verwandter Art zu halten, um sofort nicht nur einen beiläufigen, als Modifikation zu erklärenden, sondern einen fundamentalen, die Formgesinnung betreffenden Unterschied augenfällig zu machen.

Worin aber besteht dieser Unterschied und womit können wir den – trotz anscheinend so inniger Verwandtschaft – unmittelbar einleuchtenden Ab-

---

geradezu überfüllt ist) „außerhalb Etruriens sehr selten" sind! Und vollends in Süditalien: „Wo die Sonne Griechenlands italischen Boden beschien, wie in Großgriechenland und Sizilien, gibt es keine Spur von etruskischem Orientalismus!" (Mit Ausnahme natürlich von Cuma, das von etruskischem Territorium landseits völlig umschlossen war, sowie von einem versprengten Besitzer einer der „phönikischen" Silberschalen – Abb. 9 – in Pontecagnano am Golf von Salerno.)

[1]) Vgl. oben, 1. Kap. – [2]) Vgl. unten, 3. u. 4. Kap.

stand erklären? Um diese Frage zu entscheiden, muß der Blick von der äußeren Formenähnlichkeit zwischen Objekten der etruskischen und solchen der orientalischen Kunst abgewandt und scharf auf alle Anzeichen des inneren Wesensunterschiedes, auf die Verschiedenheit der Formgesinnung, gerichtet werden.

Das gemeinsam – nicht individuell – Charakteristische der beiden großen Orientkünste ist die außerordentlich straffe Zucht und Strenge des Stils, die in jeder von ihnen – in jeder nur von einer anderen ethnischen Individualität geprägt – allesdurchdringend waltet: sie sind beide je ein klassischer Ausdruck echt orientalischer Einheit, Geschlossenheit und Ausschließlichkeit der Kultur einer höchstmöglich politisch-religiös zentralisierten, absolutistisch durchgestalteten, weil bewußt weltpolitischen Volkspsyche. Sehen wir uns daraufhin etruskische Kunst genauer an, so ergibt sich unausweichlich der Rückschluß auf eine in fast allen Punkten kontradiktorisch entgegengesetzte Volkspsyche, die ihrerseits wiederum soziologisch gänzlich andersgeartete Lebensbedingungen, insbesondere eine andere politische Existenzform, zur Voraussetzung hat. Vor allem fehlt der etruskischen Kunst (nicht nur der hier in Rede stehenden, sondern aller Epochen) im Vergleich mit echter Orientkunst jede formale Strenge und Geschlossenheit – so gewiß es auch ist, daß eine andere als formale Einheit sehr lebenskräftig besteht. Nicht nur erkennen wir bei näherem Zusehen sehr wesentliche Unterschiede innerhalb des Herrschaftsgebietes der etruskischen Kunst, etwa zwischen der Kunst von Caere und von Ventulonia, oder derjenigen von Meer-Etrurien und von Chiusi usw.[1]) – provinzielle Unter-

---

[1]) Vgl. das oben, S. 43, Anm. 2, von F. von Duhn über die regionalen Unterschiede Gesagte. Prinzipiell hat das damit angeschnittene Problem – das berufen ist, die wichtigste Arbeitshypothese für die nun durch die jüngere Forschergeneration Italiens mit großartigem Eifer und in planmäßiger Arbeitsteilung begonnene systematische Durchforschung Etruriens abzugeben – schon R. Bianchi Bandinelli in seinem oben S. 49, Anm. 1 angeführten Aufsatz (in „Dedalo“ VI, 1, Juni 1925) erkannt und bereits in seiner ganzen geistesgeschichtlichen Reichweite verfolgt, wenn er dort (S. 5) schreibt: „Der künstlerische Regionalismus Italiens beginnt in Wahrheit mit der etruskischen Zeit; er verliert sich dann im Universalbereich des Römischen Reiches, um zu Ende des Mittelalters um so glanzvoller wieder zu erscheinen und sich zu entfalten. Und zwar ist es folgendes, was man heute zu durchschauen beginnt: die Ausgrabungen haben von einem Ort zum andern Unterschiede in den Bestattungsformen enthüllt, die auch Verschiedenheiten in den mit ihnen verbundenen künstlerischen Ausdrucksformen mit sich bringen.“ Und gleichzeitig

schiede, wenn auch nicht entfernt von solcher Bedeutung, lassen sich schließlich auch innerhalb der orientalischen Künste aufweisen –; wohl aber ist es die Tatsache, daß von der Psyche der führenden etruskischen Schicht überhaupt derart unter sich verschiedene, ja heterogene Stilarten, wie sie nachgewiesen worden sind, gleichzeitig und unbedenklich nebeneinander getragen und ertragen werden konnten, was den einen Hauptunterschied im Vergleich mit den orientalischen Künsten konstituiert[1]).

Was nun den anderen Hauptunterschied betrifft, auf den hier noch mehr Gewicht gelegt werden muß, so liegt er noch tiefer und ist seinerseits die Ursache des soeben genannten: er tritt in der mit größerer Naturnähe verbundenen Formenanarchie, ja Formenwildheit der inneren Gestaltung jedes echt etruskischen Kunstwerks zutage. Ist die großartige Ausdrucksenergie der orientalischen Künste architektonisch getragen und bedingt – so ist die nicht minder starke Ausdrucksenergie der Etrusker eher biologisch zu nennen, verwandt der Art der Naturkräfte selbst, bald vulkanisch, bald tierisch, bald vegetativ. Kein einheitlicher politischer Wille, kein ideeller Plan, kein ethisches oder ästhetisches Ziel scheint die national-etruskische Kunstleistung von außen her oder von innen heraus zu bestimmen – wie das, von seiten der einen oder der anderen dieser Geistesmächte, in so förmlich tyrannischer Weise bei den großen Orientkünsten der Fall ist und wie es selbst, wenn auch aus polar entgegengesetztem Geiste heraus, bei der griechischen Kunst geschieht, dort mehr nach politisch-religiösem, hier mehr nach spezifisch ästhetischem Kanon der Einheit und Formgesetzlichkeit. Die Kunst ist für die Etrusker „nur" Ausdruck ihrer Vitalität, ihrer Lebenshybris und ihrer Todesfurcht. Aber allerdings umschließt ihr bewegliches, wie das Leben

---

hat Bianchi Bandinelli selber schon das Muster dafür geschaffen, wie von diesem Gesichtspunkt aus eine einzelne Region wissenschaftlich erschöpfend durchforscht und dargestellt werden muß: in seinem monumentalen Werk „Clusium. Ricerche archeologiche e topografiche su Chiusi e il suo territorio in età etrusca" (Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei, Bd. XXX, II., 1925).

[1]) Vgl. was Ed. Meyer (a. a. O., S. 178) speziell in dieser Hinsicht von der ägyptischen Kunst sagt: „Die ägyptische Kunst ist stets streng gebunden; sie wurzelt in einer mehr als ein Jahrtausend alten Tradition und einer Technik, deren Regeln und Formen sie festhält, auch wenn sie sie mit neuem Inhalt erfüllt und neue Ideen oder fremde Anregungen behutsam aufnimmt", – während dieselben Vorgänge in der etruskischen Kunst zumeist eigentliche Umstürze in der Stilrichtung nach sich ziehen!

selbst bunt wechselndes Gewand um so nachgiebiger alle Geheimnisse des etruskischen Seelentums, insbesondere auch ihrer Religion, einer magischen Naturreligion, deren innerste Pole das Mysterium der Geburt und das Fatum des Todes sind, von deren allgegenwärtiger Macht kein menschlicher Wille und keine göttliche Gnade „erlösen" kann[1]).

Diesem Grundunterschied der Gestaltungsart zwischen orientalischem und etruskischem Kulturausdruck in der Kunst entspricht denn in der Tat auch ein grundsätzlicher Unterschied der historisch-politischen Existenzform der beiden Numina: ganz im Gegensatz zu den straff zentralisierten, absolutistisch regierten Großstaaten des Orients haben es die Etrusker nie über einen äußerst losen Städtebund hinausgebracht[2]); ihre politische Schwäche ist chronisch und nur die gemeinsamen Götter haben sie zusammengehalten. Aber selbst die strenge Priesterherrschaft, die die Etrusker im Prinzip mit dem Orient gemein haben, hat es praktisch niemals zur politischen Einigung der Nation gebracht: auch sie ist eher Ausdruck des Naturfatums selbst, als Urheberin oder Werkzeug menschlich-politischer Pläne im Sinne unserer Geschichtsauffassung. Und dann kommt hinzu: auch die Priestergewalt, obwohl auch hier mit der weltlichen unablöslich verknüpft, wird wohl absolut, aber in vielen zerstreuten Zentren für sich, also in Form einer feudalen Anarchie, ausgeübt; so daß man beinahe das Paradoxon wagen dürfte: so viel Herren, so viel Künste – wenn dem nicht die lediglich vitale Eigenart des Etruskischen eine gewisse, wenigstens relativ zum Italischen einheitliche Grenze entgegenzusetzen hätte.

Wenn nun aber in solchen Grundverhaltungen der nationalen Selbstgestaltungsart ein durchgehender und polarer Unterschied zwischen zwei Nu-

---

[1]) Über die Religion der Etrusker vgl. mein Buch „Die Geburt des Abendlandes", S. 85ff.

[2]) Das gilt ja zwar auch von den Griechen; was aber deren nationale Selbstgestaltung von derjenigen der Etrusker grundsätzlich unterscheidet, das ist die Ohnmacht des Priestertums, nicht nur in der Nation oder im Bundesganzen, sondern auch innerhalb der Polis bei den Griechen; und was deren Kultur und Kunst die größere Einheit verleiht, das ist die absolute Autonomie der ästhetischen Werte, die die griechische Nation trotz ständigen politischen Formzerfalls geistig zusammenhielt, wie von einer rein geistigen Macht eine andere Nation nie zusammengehalten worden ist – und das ist es, was dieses einzige völlig priesterherrschaftslose Kulturvolk der Welt, allem eigenen Dämonismus (der in die Politik verdrängt wurde) zum Trotz, zum typischen Volk des Maßes und der Mitte für die ganze geistige Existenz unseres Kulturkreises erhoben hat.

mina ist, so können sie ethnisch nicht demselben Kollektivum angehören. Der „Orientalismus“ der Etrusker und das Etruskertum selbst sind also nicht einfach auf dieselbe völkerbiologische Wurzel zurückzuführen – trotzdem andererseits, angesichts des an Tiefe und Nachhaltigkeit kaum mehr zu überbietenden orientalischen Einflusses auf Ursprung und Entwicklung der etruskischen Kunst, der Rückschluß ganz unausweichlich ist, daß beide Numina ungemessene Zeiten lang im Kondominium desselben Kulturraumes gelebt haben müssen. Andernfalls die so außerordentliche Empfänglichkeit des Etruskischen für das Orientalische und dessen so vollkommene Einschmelzung und Umwandlung ins Etruskische ein völlig unbegreifliches Wunder wäre.

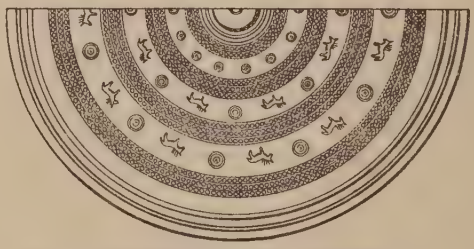


Fig. 7. Ornament der inneren Deckelfläche der Silberkiste Abb. 21

3.

Die autochthon-mediterrane Eigengesetzlichkeit des Etruskischen. Seine Verwandtschaft mit dem Kretisch-Mykenischen und Zugehörigkeit zum vorhellenischen, kleinasiatisch-ägäischen Kulturkreis.

Wenn das Italische (und das Indogermanische überhaupt) für die Genealogie der etruskischen Kunst ausscheidet, wenn auch das Orientalische als letzter Wurzelgrund für das eigentlich Etruskische in ihr nicht in Betracht kommt (so zeugungsmächtig der Orient diesen Wurzelgrund auch befruchtet haben mag), so ist nun die Frage, ob überhaupt noch ein anderer völkerbiologischer Zusammenhang aufgewiesen werden kann, dem als eigentlichem Muttergrund das Phänomen der nationalen etruskischen Kunstleistung sowohl geistesgeschichtlich wie ethnogenetisch entwachsen sein könnte –, möchte diese mit ihrem fernen Wesens-Ursprung durch noch so verborgene unter-

geschichtliche Nabelstränge verknüpft sein. Wir könnten uns etwa an die geistesgeschichtliche Parallele zwischen den Etruskern und den Sumerern erinnern[1]), die uns auch gerade in künstlerischer Hinsicht eine, wenigstens in der Grundverhaltung ihrer Selbstgestaltungsart höchst erstaunliche Verwandtschaft dieser beiden Numina offenbart. Jedoch auch diese nur geistesgeschichtliche Parallele muß für unser Vorhaben vorläufig ausscheiden, da wir – bis heute wenigstens – keinerlei Mittelglied kennen, um diese beiden Kulturstifter-Völker ethnogenetisch oder kunsthistorisch in dasselbe Kontinuum rücken oder gemeinsam auf ein Kollektivum zurückführen zu können. Dafür ist auch der zeitliche Abstand ihres Erscheinens in der Geschichte – wenn nicht absolut, so doch in Anbetracht der gewaltigen Auftürmung der geschichtlichen Ereignisse in der Zwischenzeit und im Zwischenraum – doch wohl zu groß. Obwohl gesagt werden muß, daß gerade für die primitiv-untergeschichtlichen völkerbiologischen Einheiten und Zusammenhänge oft wirklich tausend Jahre wie ein Tag sind.

Wir sprechen zunächst anscheinend nur ein dunkles Zauberwort aus, wenn wir nun behaupten, daß die etruskische Kunst, was ihre ethnisch-psychische Herkunft betrifft, eben deshalb weder auf die Indogermanen noch auch auf den Orient zurückgeführt werden können, weil ihre ureigene schöpferische Potenz wie ihre ethnische Individualität (beides nur zwei verschiedene Seiten ein und derselben Sache) spezifisch autochthon-mediterran seien. Bis jetzt gab es diesen Begriff in der Geschichtsschreibung noch kaum, in der Kunstgeschichte schon gar nicht. Und dennoch werden wir seiner in Zukunft um so weniger entraten können, je tiefer und umfassender unsere Erkenntnis der prähistorischen künstlerischen Lebensäußerungen des mittelmeerischen Lebensraumes sein wird. Immer deutlicher wird sich erweisen, daß von dem magischen Jäger-Naturalismus der Urzeit-Kunst des westlichen Mittelmeers über die so verblüffend naturalistische Kunst gerade der ersten Dynastien Ägyptens bis zu den sensualistischen Herrenkünsten Altkretas (samt Mykene, Tiryns, Orchomenos und Troia) und – Etruriens herab eine durchgehende mediterrane Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Weltschau und Selbstgestaltungsart waltet. In Ägypten ist diese mediterrane Eigenart der künstlerischen Auseinandersetzung mit sich und der Welt am frühsten mit der Eigengesetzlichkeit eines andern, des orientalischen, Lebens-

[1]) Vgl. meine in Vorbereitung befindliche Schrift über „Die Herkunft der Etrusker“ (große Schlußanmerkung zum 5. Kap.), die in Kürze im gleichen Verlag wie das vorliegende Werk erscheinen wird.

raums vertauscht worden oder doch in sie ein- und aufgegangen, jedoch selbst hier ohne darin jemals gänzlich unterzugehen. Es verhält sich damit vielmehr etwa so, wie mit dem Aufgehen des Sumerischen im Altbabylonischen, oder wie mit dem Aufgehen des Kretisch-Mykenischen im Griechischen und des – Etruskischen im Römischen. Nie aber ist das Etruskische im Orientalischen aufgegangen (wie das Ur-Ägyptische) – und darin ist es am nächsten verwandt mit dem Kretischen, dessen künstlerische Eigengesetzlichkeit gegenüber dem Orient mit fortschreitender Kenntnis immer klarer hervortritt[1]). Vielmehr waren diese beiden mediterranen Numina, das kretisch-mykenische wie das etruskische, dazu bestimmt, je in eines der beiden klassischen Völker des indogermanischen Nordmenschentums aufzugehen, die den mittelmeerischen Lebensraum jenen abgenommen und zum Eigenbesitz gemacht haben.

Versuchen wir nun die gestalterische Eigengesetzlichkeit des mediterranen Autochthonentums gegenüber derjenigen des Orients und der Indogermanen

---

[1]) Vgl. neuestens Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. II, 1 (1928), S. 166: „Die asiatischen Küsten aber kommen dafür (i. e. für eine Herleitung der kretischen Kunst der Blütezeit) überhaupt nicht in Betracht, da hier überall ein ganz anderer, fundamental abweichender Stil herrscht“ (von mir gesperrt). Und speziell gegen eine versuchte Herleitung des Blütestils der kretischen Kunst von der phönikischen: „In Wirklichkeit ist dieser Stil ein total anderer als der des phönikischen Kunsthandwerks und die in ihm ausgeprägte Anschauung den Phönikern und den Semiten überhaupt so fremd wie nur möglich“ (a. a. O., S. 166/167, Anm.; Sperrungen von mir). Selbst in bezug auf die ägyptische Kunst aber, deren Einfluß auf die kretische sonst gerade Ed. Meyer so erschöpfend wie keiner belegt (vgl. a. a. O., S. 175ff.), spricht dieser zusammenfassend (a. a. O., S. 178) das kategorische Urteil aus: „Nur um so deutlicher wird jedoch eben durch diese fortdauernden gegenseitigen Einwirkungen und Entlehnungen, daß ihrem inneren Wesen nach die beiden Kulturen und ihr Kunstgefühl fundamental voneinander verschieden sind. Der Stil ist in jeder von beiden ein ganz anderer, und was immer die eine von der anderen übernimmt, wird innerlich umgebildet und in den eigenen Stil übersetzt.“ (Sperrungen von mir.) Nichts könnte schlagender den Eigenwuchs und den Eigenrang der kretischen Kunst zum Ausdruck bringen als dieses souveräne Verhalten gegenüber einer solchen geistigen Übermacht, wie sie die Kultur und die Kunst Altägyptens in diesem Zeitalter darstellt! Dem Ursprung und dem Wesen nach dieselbe Kraft ist es, die sich noch in den letzten Mittelmeer-Autochthonen, in den Etruskern, selbst noch gegenüber der geistigen Übermacht der Griechen, aus- und zuendelebt, um dann ins Gesamtitalische ein- und aufzugehen!

näher zu bestimmen, so ergibt sich eine höchst merkwürdige Polarität, die einen durchaus neuen Gesichtspunkt in die Kunstgeschichte des Altertums, ja in die Weltgeschichte der Kunst hineinbringt. Bis jetzt sind wir gewohnt, das Orientalische und das Indogermanische als den Gegensatz schlechthin in der Kunstgeschichte des Altertums und als die beiden alleinigen Spannungspole für die Erzeugung der abendländischen Eigenkunst – insbesondere der griechischen – zu betrachten. Nun kann es zwar nicht meine Absicht sein, etwa die Fruchtbarkeit und die Tragweite dieses Gegensatzes leugnen zu wollen – diese bleiben vielmehr durch den neuen Gesichtspunkt, der hier eingeführt werden soll, um die Eigenbedeutung der etruskischen Kunst in helles Licht zu rücken, unangetastet. Wohl aber hat man dabei immer vergessen – oder diesen Umstand niemals in seiner vollen grundsätzlichen Tragweite eingeschätzt –, daß lange bevor die Kunst des Orients den Frühgriechen (den Achäern) selber bekannt wurde, diese durch viele Jahrhunderte unter der absoluten Botmäßigkeit der altkretischen Kultur und Kunst gestanden haben und daher auch alles Orientalische zunächst während dieser ganzen Zeit fast allein gebrochen durch das Medium des Kretischen vermittelt erhielten. Ganz ebenso hat man immer wieder vergessen, daß auch die Italiker, lange bevor sie direkt mit dem Orient, ja selbst mit Griechenland in Berührung kamen, ebenfalls für Jahrhunderte unter der absoluten Botmäßigkeit der etruskischen Kultur und Kunst gelebt haben und ihrerseits weder das Orientalische, noch sogar das Griechische anders als gebrochen durch das Medium des Etruskischen kennenlernten – und das ist für Italien, besonders was den Orientalismus betrifft, in Anbetracht des Umstandes, daß dies hier nach, nicht vor der Periode des Geometrismus (wie in Griechenland) geschah, besonders wichtig. Ebensowenig ist jemals klar erkannt worden, daß das Italische wie das Griechische jedes für sich demselben Vermittler gegenüberstanden (nämlich dem Mediterran-Autochthonischen) und daß dieser Mittler nicht der Orient selbst (oder eine Provinz des Orients) war. Geschweige, daß das vor allem Orientalischen wirkende Eigenschöpferische dieses „Mittlers“ und seine Rolle bei der Grundlegung der ersten abendländischen Eigenkulturen je voll in Rechnung gesetzt worden wäre.

Das Mediterrane tritt also selbständig zwischen den Orient und den Okzident. Und was es von beiden unterscheidet – wir werden dies gleich näher ins Auge zu fassen haben – das drängt Orient und Okzident in einer grundsätzlich wichtigen Hinsicht in dieselbe Linie: beider Künste sind höchstentwickelte, spezifisch geschichtliche Geisteskünste – wenn

auch von untereinander polar entgegengesetzter Geistesart: hier Ausdruck der bis zur Anarchie freien – dort der bis zum Despotismus gebundenen Volks- bzw. Geschichtsgemeinschaft, beide aber zu dem ihnen zugehörigen, zweck-, ziel- und geschichtsbewußten und -bestimmenden Geiste in unverbrüchlich festem, gewissermaßen prästabilierten Verhältnis. Dieses Verhältnis aber ist die unerläßliche, fundamentale Lebens- und Wachstumsbedingung für all das, was wir – über alle Zeiten- und Völkerunterschiede hinweg – als „klassische" (normative, verbindliche, „ewig-gültige") Kunst empfinden und bezeichnen. Beiden gegenüber nun – gegenüber der ägyptischen und babylonischen ebenso wie gegenüber der griechischen Kunst – erscheint die Kunst der mediterranen Autochthonen, der Kreter sowohl wie der Etrusker, als der höchstmögliche künstlerische Ausdruck eines im Kerne ungeschichtlichen, seinem Wesen nach „geschichtslosen", weil dem Geiste (als dem Urheber aller Geschichte) ursprungsfremden, erdgebundenen Seelentums: und zwar als typische Genuß- und Lebens-Kunst einer organisch-naturhaften, vegetativen oder animalischen Kultur der noch von keinem machtpolitischen Zentralmechanismus überwältigten Erdmutterverehrung bzw. Mutterrechtsstufe.

Einer solchem Kulturboden entsprungenen Kunst fehlt jede innere Bezogenheit (es sei denn die gänzlich äußerliche auf Glanz und Prunk der herrschenden Schicht, die zufällig im Besitz der sie bedingenden Mittel ist) auf das Gesamtschicksal der Volksgemeinschaft, jedes willentliche oder aus geschichtlichem Verantwortungsgefühl entsprungene Gerichtetsein auf geistige Zwecke und Ziele einer Nation – wie denn solche Völker auch niemals große Literaturvölker zu werden vermögen (was beispielsweise sowohl für die Kreter wie für die Etrusker zutrifft). Der Kunst solcher Völker, deren Wesen wir schon darum irgendwie eher als weiblich denn als männlich empfinden, ist deshalb auch jeder Aufstieg zu einer normativen „klassischen" Kunst notwendig versagt. Sie mag das Äußerste an Lebensausdruck und den unmittelbarsten, über alle Jahrtausende weg zu unseren ewig nach Leben dürstenden Sinnen sprechenden Eindruck erreichen: ihr innerstes Wesen ist unklassisch, ja widerklassisch, sie entspringt dem anderen Pol des menschlichen Wesens, dem Genuß- und Todestrieb (die beide dieselbe Wurzel haben), dem anarchischen Freiheits- und Auflösungsdrang des naturgebundenen Seelentums, nicht dem auf Dauer, ja auf Ewigkeit gerichteten des Geistes, und diese Kunst ist darum – wagen wir den Ausdruck – so verblüffend „modern". Das gilt sowohl von der Altsteinzeitkunst von Altamira und des

Magdalénien, wie von der kretischen und der etruskischen (und der Kunst aller Natur- und Halbkulturvölker aller Zonen und Zeiten). Es ist darum wohl überaus treffend, was Eduard Meyer von der kretischen Kunst sagt[1]): „So bedeutend und wirkungsvoll manche ihrer Schöpfungen sind, es fehlt ihr die strenge Zucht, die den großen Werken sowohl der ägyptischen wie denen der griechischen Kunst ihren Ewigkeitswert verleiht. Eben darauf beruht freilich zugleich der hochmoderne Charakter der kretischen Kunst, durch den sie eine einzigartige Stellung in der Kunstgeschichte einnimmt.“ Nur daß sie damit nicht so allein dasteht, wie Eduard Meyer meint: an ihre Seite tritt, in genau entsprechendem Sinne, die etruskische Kunst. Beide gehören jenem andern, widerklassischen Pol des menschlichen Seins an und sind Höchstausdruckswerte seines vegetativ-animalischen Wesens, das dem Leben wie dem Tode so viel näher ist als die auf die Ewigkeit des Geistes gestellten Werke. Und auch jenen kommt darum dauernder Wert zu – wenn auch nicht die Ewigkeitsdauer des Geistes, so doch die des „Ewig-Menschlichen“. Aber weil es nur diese Dauer ist, weil sie „auf die Wiedergabe des Moments gestellt“ sind, den sie „im Bilde zu verewigen“ suchen (Ed. Meyer), darum sind die Werke solcher widerklassischen Künste in ihrer Bewertung so viel mehr als alle klassische Kunst Beute der Geschmacksverschiedenheiten, Spielball des Auf und Ab alles „Ewig-Menschlichen“. Beide, die kretische wie die etruskische Kunst, sind Ausdruck der historisch höchstmöglichen Form der lediglich naturgebundenen Kultur – und die historisch höchstmögliche Kulturform solcher Naturgebundenheit ist eben die Vergötterung des Muttertums der Erde und darum auch des menschlichen (weiblichen) Muttertums, die sog. „Mutterrechts“-Stufe, die bei beiden Völkern, den Kretern wie den Etruskern, die Trägerin ihrer Gesellschaft, ihrer Kunst und ihrer ganzen Kultur ist[2]), wie sie die Schöpferin und Trägerin der gesamten vorindogermani-

---

[1]) A. a. O., S. 178/179.

[2]) Zu der „mutterrechtlichen“ Volksorganisation gehört auch die Gleichberechtigung der Frau neben dem Mann in sozialer Hinsicht, eine Gleichberechtigung, die so sehr dem patriarchal geordneten Volkswesen widerspricht, daß beispielsweise die Griechen diesen im Altertum wohlbekannten Sachverhalt bei den Etruskern als überaus anstößig empfanden und als Zeichen ihrer sittlichen Verworfenheit deuteten! (Bekanntlich stand in Griechenland auf dem Erscheinen der Frau bei den öffentlichen Kampfspielen der Männer die Todesstrafe!) Wie anders dies in Kreta war, wie ähnlich es dort in dieser Hinsicht den etruskischen Sitten zuging, bezeugt Ed. Meyer, Gesch. d. Altert., II, 1 (1928), S. 179: „Auch das ist

schen Mittelmeerkultur gewesen ist, die niemals eine politische, d. h. „geschichtliche“ Existenz geführt hat, wie sie uns zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Aller Lebensausdruck, der auf diesem Wachstumsgrund bis zum Range echter Kunst emporblühen konnte, muß daher notwendig in polarem, wesenhaftem Gegensatz zu all dem stehen, was nur auf spezifisch „geschichtlichem“ Boden höchster Lebensausdruck und dadurch „klassische“ Kunst geworden ist. Darum gibt es weder in Kreta, noch in Etrurien – solange und insoweit hier unbekümmert aus dem eigenen Wesen heraus ge-

für das Wesen der kretischen Kultur bezeichnend, daß die Frauen gleichberechtigt neben den Männern stehn, sich in der Gesellschaft frei bewegen und mit den Männern zusammen den Spielen zuschauen und auch in ihnen auftreten.“ Ferner, was besonders beachtenswert ist, hebt Ed. Meyer die Stellung der Frau im Kultus besonders hervor (S. 190): „Charakteristisch für die kretische Kultur ist die sehr stark hervortretende Beteiligung der Frauen am Kultus; dem entspricht, daß, so weit wir sehen können, die weiblichen Gottheiten durchaus überwiegen.“ Ferner (S. 199): „Die großen Naturmächte werden durchweg weiblich gedacht, als gebärend und daher schöpferisch. Die männlichen Gottheiten treten demgegenüber ganz zurück; auch der kretische Zeus . . . ist in erster Linie der Sohn der großen Naturgöttin . . .“ (Sperrungen von mir). Freilich, Ed. Meyer ist weit davon entfernt, diesen für den Kulturunterschied zwischen den vorhellenischen (vorindogermanischen) Mittelmeervölkern und den Indogermanen grundlegenden Sachverhalt, die Stellung der Frau in Religion und Gesellschaft, irgendwie grundsätzlich auszuwerten; wie er überhaupt, offenbar unter der Nachwirkung der verhängnisvollen Ächtung Bachofens von seiten der „kritischen“ (rationalistisch modernisierenden) Historikerschule des 19. Jahrhunderts (Mommsen), aus der Ed. Meyer selbst hervorgegangen ist, einer Auseinandersetzung mit dessen dafür unerläßlichem Werk überall, auch wo eine solche sich einem förmlich aufdrängen müßte, ängstlich aus dem Wege geht! Mir will auch dies Verhalten, um mit Ed. Meyers eigenen Worten zu reden (die er freilich in anderem Zusammenhang, in einer Polemik gegen Belochs Ableugnung der dorischen Wanderung, verwendet, a. a. O., S. 237, Anm. 1), als „eine Verirrung der Hyperkritik“ erscheinen, „die prinzipiell jeden Versuch verwirft, die Entwicklung der Sagenüberlieferung geschichtlich zu verstehen und aus ihr geschichtliche Tatsachen zu ermitteln!“ Und doch hat niemand mit umfassenderer Kenntnis, kritischerer Umsicht und vor allem keiner mit solch scharfsinnigem Tiefblick (jedenfalls auf religionsgeschichtlichem Gebiet) „die Entwicklung der Sagenüberlieferung geschichtlich zu verstehen und aus ihr geschichtliche Tatsachen zu ermitteln“ vermocht – wie der von den „hyperkritischen“ Historikern zu ihrem eigenen Schaden immer noch so verfemte Bachofen!

schaffen wird – etwas dem ägyptischen oder dem griechischen Tempelbau Entsprechendes[1]) und gibt es auch keine repräsentative Monumentalstatuarik[2]): Beides spezifischer Ausdruck einer bis zu ausgesprochenem Staatsgeist ausgereiften Hochkultur, einer Kulturstufe, auf der (auch, wie z. B. in Ägypten, bei ursprünglich mutterrechtlichen Völkern) die Führung aller öffentlichen und privaten Dinge unwiderruflich in die männliche Hand und unter Vaterrecht fällt.

Es ist nur der Ausdruck des späteren Zeitalters, in dem die Etrusker zu Bedeutung gelangen, daß ihnen schon mehr „geschichtliche" Elemente in diesem Sinne anhaften als den Kretern; vor allem, daß sie ihrem „geschichtslosen" Wesen zum Trotz, zu den Trägern und Bringern (immerhin sehr umgeformter) orientalischer Hochkultur und -kunst in Italien und damit zu den Schrittmachern aus der Vor- in die Vollgeschichte werden und auch den Schritt zum Griechischen für diesen Lebensraum vollziehen konnten. Die Etrusker sind eben die Allerletzten eines uralten, längst überblühten Weltalters, von vielen Dingen des neuen bereits übermächtigt, über die Wende zweier Äonen gekreuzigt. Und dennoch, mögen sie noch so sehr vom Orient überwältigt, ja mag dieser von ihnen selbst leidenschaftlich als Hilfe gegen den Okzident ins eigene Schaffensleben hereingerissen worden sein; und mögen die Etrusker andererseits scheinbar noch so rasch, ja willig dem Ansturm der griechischen Formenwelt erlegen sein: ein Rest bleibt immer, und zwar ein entscheidender, der ihr Seelentum stetsfort, bis zum Ende, von dem Geiste beider trennt, und der beiden noch so übermächtigen Gewalten den Eintritt ins Innerste des Eigenen verwehrt – sei's auch, weil in Wahrheit dieses Eigene, den naturgesetzten Grenzen seines Wesens gemäß, nicht imstande gewesen wäre, den Ansprüchen und Maßen jener neuen geistigen Großmächte zu entsprechen. Und dieser Rest ist das „Fremde", das Griechen und Römer nach dem Zeugnis des Dionysios von Halikarnaß, einmütig die Etrusker als „keinem andern Volke gleich" empfinden ließ: es ist das Autochthon-Mediterrane ihres Wesens, das ihren Kern ausmacht und

---

[1]) Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 179: „Aus diesem Charakter erklärt es sich (und zwar spricht dies Ed. Meyer unmittelbar nach dem soeben zitierten Satz über die Gleichberechtigung der Frau aus), daß ganz anders als in Ägypten und Griechenland . . ., die kretische Kultur eine monumentale Architektur nicht geschaffen hat."

[2]) Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 170/171: „Diesen Schöpfungen der Malerei gegenüber tritt die Rundplastik völlig zurück . . . Größere Statuen zu bilden, hat man überhaupt nicht versucht."

das sie als Letzte und Einzige auf abendländischem Boden in Sprache und Sitte, in Religion und Kunst noch als geschlossene ethnisch-nationale Einheit bis in vollklassische Zeit herab zu erhalten, bzw. noch einmal zu neuem Leben zu erwecken vermochten. Der Umstand aber, daß die führende „tyrrhenische" Schicht der Etrusker dem östlichen Mittelmeer entstammt und daß sie dort bis in spätmediterrane Zeit verblieben ist, so daß sie die Übermächtigung dieses Lebensraumes durch den orientalischen Geist (wie sie etwa in der homerischen Bewunderung der „sidonischen" Wunderwerke der Kunstfertigkeit zum Ausdruck kommt) als eigentliches Jugenderlebnis ihres geschichtlichen Daseins mit in den Westraum brachten: dies prädestinierte die Etrusker dazu, für den Westen und die Italiker die Mittler des Orients in weit stärkerem und folgenreicherem Maße zu werden, als es die Kreter für die Ägäis und für die Griechen gewesen sind. (Wir werden sehen, daß derselbe Grund sie auch dazu prädestinierte, die Mittler des Griechischen für Italien zu werden!)

Worin nun aber das Eigengesetzliche des Autochthon-Mediterranen im einzelnen bestanden hat, das ergibt am besten die Durchführung eines vergleichenden Studiums der kretisch-mykenischen und der etruskischen Kunst. Die Kreter sind in der Tat dasjenige Kunstvolk im Umkreis des klassischen Altertums, mit dem die Etrusker zweifellos am nächsten verwandt sind und mit deren Kunst die der Etrusker eine immer stärker sich offenbarende Wesensverwandtschaft zeigt. Und hätten die Griechen der klassischen Zeit noch etwas von dem gewußt oder zu deuten gewußt, was die kretisch-mykenische Kunst für die Erweckung ihrer eigenen Bildekräfte in der Vorzeit bedeutet hat – sie hätten nicht im Zweifel sein können, welches Numen in den Etruskern in Wirklichkeit noch einmal, ein letztes Mal, erschienen war. In der Tat: In dem wie auch immer gearteten Zusammenhang mit den Kretern und ihrer Kunst tritt das Eigenmaß der in so hohem Grade durch Fremdformen verschütteten etruskischen Kunst zutage, das diese einerseits allen fremden Abhängigkeiten, andererseits der Isolation im Fremden entreißt und sie genealogisch im Ursprungsgleichen und Wesensverwandten verwurzelt. Und gerade daß so Vieles dazwischen liegt, was eine direkte und bewußte Anknüpfung der Etrusker bei der Formenwelt der kretisch-mykenischen Zeit ausschließt – das macht die zahlreichen Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten oder Entsprechungen, wie man dies nun nennen will, um so beweiskräftiger für den inneren, den Wesens-Zusammenhang.

Da muß denn – um nur vom Wichtigsten zu sprechen – vor allen Dingen das eine, beiden Künsten durchgehend Gemeinsame hervorgehoben werden:

was im vorigen Abschnitt über die inneren Gründe der Wesensabgrenzung des Etruskischen gegen das Orientalische gesagt worden ist, das gilt Wort für Wort – ja, in mancher Hinsicht verstärkt – auch für das Verhältnis des Kretischen zum Orientalischen[1]). Eine größere Aufgelockertheit der Form bis

---

[1]) Da für das Folgende eine präzise Vorstellung von der Eigenart der künstlerischen Gestaltungsweise der Kreter Voraussetzung ist, möchte ich hier mit besonderem Nachdruck auf den knappen, aber äußerst instruktiven Aufsatz von Otto Waser, „Das Formprinzip der kretisch-mykenischen Kunst. Ein Versuch und eine Anregung", im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 1925 (Archäolog. Anzeiger 3/4), Kol. 253–262, hinweisen. Darin wird, in der Einleitung, nicht nur aufs treffendste das Kretische einerseits vom Ägyptischen, andererseits vom Griechischen ganz in dem Sinne der hier folgenden Ausführungen scharf und klar abgegrenzt. (Vgl. über das Verhältnis des Kretischen zum Ägyptischen neuestens Ed. Meyers glänzende Durchführung dieser Parallele: Gesch. d. Altert., II, 1, 1928, S. 175ff.) Vielmehr ist darin – m. W. das erste Mal – in konziser Form der Versuch gemacht, in der tausendjährigen Entwicklung dieser Kunst „auch eine Entwicklungslinie", einen ganz bestimmten Formenkanon, ein Linien- und Stilprinzip, aufzuweisen. Dieses Formprinzip wird an Hand einer Formtafel als durchgehend in der Darstellung von Gebrauchsgegenständen, von vegetabilischen und tierischen Formen, ja in der Darstellung des menschlichen Körpers und selbst bis in die anscheinend völlig prinziplosen mehrfigurigen Kompositionen hinein, überzeugend nachgewiesen. Und da ist denn das grundsätzliche Ergebnis dieser rein form- und stilkritischen Untersuchung für unseren Zusammenhang ein um so beweiskräftigeres, als es ohne irgendeine Absicht im Sinne dieses Zusammenhangs erzielt wurde. Es sei darum gestattet, hier das von Waser aufgedeckte Formprinzip in seiner eigenen Formulierung wiederzugeben und dieser Stelle eine andere anzufügen, in der er den „Phaiakengeist" dieses Kunstvolkes in einer allgemeinen Schlußfolgerung charakterisiert. Waser schreibt (Kol. 260/1): „So machen wir denn die eigentümliche Entdeckung, daß bei der uns fremdartig anmutenden, schwer faßbaren kretisch-mykenischen Kunst ein Stilprinzip herrschend ist, ein Formelement, ähnlich charakteristisch für sie, wie es der Spitzbogen ist für die Gotik, die Rocaille und der Schnörkel für das Rokoko ... nämlich die fliehende, zentrifugale, ins Grenzenlose strebende Linie, die am nächsten kommt der Hyperbel, ein Stilprinzip, das im Gegensatz zu aller uns vertrauten, auf Sammlung ausgehenden Kunst sozusagen in der Zerstreuung besteht, in Linienflucht." Ferner (Kol. 261/2): „So unterschiedlich die Stufen sind, über die die Entwicklung führt, ein Gemeinsames ist erkennbar, das all diesen Epochen eignet und somit als das spezifisch Kretische angesprochen werden darf, die fabelhafte Freude am Leben, die nicht wie bei den Griechen als kraftvolle Energieausgabe sich äußert, sondern eher

zum wuchernd Vegetativen einerseits, bis zur animalischen Wildheit der Ausdrucksenergie andererseits, eine Formgebung, die mit frei schweifender Phantastik die rein biologisch erfaßten Naturformen dynamisch bis zur äußersten Grenze hybrider Willkür durchdringt und gewissermaßen nach Laune herumwirbelt: das sind Charakteristika, die die beiden autochthon-mediterranen Künste gegen die orientalischen unverwechselbar abgrenzen – mit dem Akzent mehr auf dem Frei-Schweifenden und Vegetativen (dem Graziösen und Impressionistischen) bei der kretischen[1]), mehr auf dem Animalisch-

als Elastizität, als spielende und auch spielerische Beweglichkeit, gelegentlich auch akrobatenhaftes Kraftprotzentum, wie es entspricht diesem mächtig und unbehelligt auf seinem Eiland herrschenden, in verweichlichendem Frieden verharrenden Inselvolk, dem von allen Seiten Anregungen zuströmten (die es auch allseitig wieder weitergab), das aber, eben als Inselvolk, doch etwas Persönliches, Einmaliges aus sich herausbilden mußte". Nur in der einen Schlußfolgerung kann ich Waser nicht folgen: Die Kunst der Kreter sei eine solche, „die weniger dem Ausdruck religiöser Empfindungen diente als zum Schmucke des Alltags, zur Belebung der Feste, zu Freude und Spiel". Vielmehr glaube ich, daß dieses Mißverständnis nur zustandekommen kann, wenn man von unseren religiösen Gefühlen ausgeht, statt von den gänzlich anders gearteten der Kreter selbst. Hier aber kann nur Bachofen weiterhelfen! – Wie in mancher anderen Hinsicht, so wird Otto Waser auch in Rücksicht auf die Art des Formenkanons, den er für die kretische Kunst aufstellt, durch die neuesten Auslassungen Ed. Meyers wenigstens negativ bestätigt; so wenn dieser (a. a. O., S. 169) schreibt: „Die gerade Linie, die in den ägyptischen Gemälden durchaus vorherrscht, wird in Kreta grundsätzlich gemieden." Oder (S. 178): „Die kretische Kunst . . . wagt sich an die kühnsten Aufgaben, sucht das Unmögliche möglich zu machen, sie hat wohl ein lebendiges Stilgefühl, aber kein Gefühl für die Grenzen der Kunst" (vgl. Wasers Stilprinzip der „Hyperbel", der „Zerstreuung", der „Linienflucht"). Nur daß Waser darüber hinaus zu einer begrifflich klaren positiven Darstellung der Eigengesetzlichkeit der kretischen Kunst vorzudringen vermag.

[1]) Mit dieser Auffassung befinde ich mich in vollkommener Übereinstimmung mit der glänzenden Schilderung, die Ed. Meyer in der inzwischen erschienenen neuen Auflage des 1. Teils des II. Bandes seiner Gesch. d. Altert. (S. 165ff.) von der dem Kamaresstil folgenden kretischen Kunst gibt, die der Ausdruck des der Zerstörung der alten Paläste (wohl durch die Hyksos) folgenden Wiederauflebens der ganzen Nation ist. So wenn Ed. Meyer (S. 165/166) schreibt: „Die geistige Einstellung hat sich gewandelt; es ist, als ob das Gefühl für die Natur, für den unerschöpflichen Reichtum ihres Lebens und den ununterbrochenen Wandel ihrer Erscheinung plötzlich erwacht sei: dieses Leben wiederzugeben, nicht das Objekt

Wilden, Hybrid-Ausdrucksgierigen, aber oft auch Plump-Materiellen (dem Schweren und Expressionistischen) bei der etruskischen Gestaltungsart. Hinter beiden lebt ein ewig veränderliches und doch ewig sich gleiches, wie Wasser, Wolke, Wind und Wild freies und zugleich dem kosmischen Fatum, der ewigen Vergänglichkeit, ohne Widerspruch verfallenes Seelentum. Alles Lebendige und Wilde in Stoff und Form wird von ihm dem Starren, Architektonischen und Systematischen vorgezogen – um der süßen Illusion der Lebenssteigerung, des Seinsgenusses willen.

Es ist, noch einmal sei es betont, die Psyche von echten Muttervölkern, die noch nicht – wie die ja demselben Erdmuttertum entstammenden orientalischen – den Schritt ins eigentliche, geschichtemachende Staatsleben getan haben, der dem Mann auch bei Muttervölkern das Imperium über das ganze Leben verschafft. Der Mann als Staatsgründer und -Erhalter hat im Dienste der geschichtlichen Mission seines Volkes mit Tempeln und Statuen der Ver-

---

selbst in seiner dauernden Gestalt, sondern die lebendigste Bewegung, den Sinneneindruck des Moments festzuhalten und im Bilde zu verewigen, wird die Aufgabe der Kunst" (Sperrung von mir). Oder (S. 169): „Alles ist auf den Augenblick gestellt." Auch in meiner hier oben zugrunde gelegten Auffassung, daß die kretische Kunst (auch in dieser ihrer „Renaissance") das wirkliche Wesen der Kreter selbst (wie die etruskische das der Etrusker) wiedergibt und trotz aller Fremdeinflüsse (besonders der ägyptischen) ebensowenig wie die etruskische Kunst irgendeiner der Orientkünste (oder die etruskische der griechischen) ein- oder untergeordnet werden kann, darf ich mich durch Meyers starke Betonung der Autochthonie der kretischen Kunst bestärkt fühlen. So wenn er (S. 167) schreibt: „...daß auch die neue Kultur auf Kreta bodenständig ist", und dazu die oben S. 68, Anm. 1 angeführten Stellen. Ferner (S. 168): „Die Individualität des Volkes hat sich in der neuen Kunst einen seine Eigenart verkörpernden Ausdruck geschaffen." (Sperrungen von mir.) Genau dasselbe können wir auch von der sog. „orientalisierenden", aber auch noch von der „ionisierenden" Epoche der etruskischen Kunst sagen: trotzdem hier wohl noch in höherem Grade Fremdeinfluß waltet, gilt doch auch für die etruskische Kunst, im Verhältnis zum Orient so gut wie zu Griechenland, was Ed. Meyer (a. a. O., S. 178) von der kretischen im Verhältnis zur ägyptischen Kunst sagt: „Was immer die eine von der andern übernimmt, wird innerlich umgebildet und in den eigenen Stil übersetzt." Nur daß es bei den Etruskern dem Orient wie dem Griechentum gegenüber ein mehr einseitig nehmendes, als ein wechselseitiges Verhältnis war, während dafür das Weitergeben um so verschwenderischer dem Italischen (im weitesten Sinne) gegenüber stattfand.

gänglichkeit getrotzt[1]) – der Mann in den Muttervölkern jedoch war immer der strahlende Heldensohn, der der Mutter Stolz mehrt, und der kühne Abenteurer um seiner Geliebten willen (wie noch Achill zu Thetis steht und Menelaos zu Helena!), dem Weibe noch im Gottesdienst ehrfürchtig untertan: denn die Priesterinnen waren die inkarnierten Gewalten der Erdmütter selbst, von denen alles Leben als Lehen kam, so bei den Kretern, so bei den Etruskern (wenn zwar bei den letztern auch in dieser Hinsicht bereits geschichtlichere Formen, und zwar hochkulturelle des Orients, daneben traten und auch die echte männliche Priester- und Tempelherrschaft zu entwickeln vermochten). Darum ist der glanzvolle, aber immer wesentlich anarchische Feudalismus das höchstmögliche „historische", nur pseudo-staatliche Entwicklungsstadium, das mutterrechtlichen Völkern, solange sie solche wirklich bleiben, zu erreichen vergönnt ist, – der Schritt zur eigentlich geschichtlichen Existenzform, zum irgendwie zentralistischen Staat, bleibt ihnen verwehrt und ist nur durch Überwindung der Mutterrechtsstufe zu erkaufen. Darum aber auch ist ihre höchstmögliche Kunst niemals echte, repräsentative Monumental-

---

[1]) „Das Streben nach Monumentalität, das den kretischen Palästen so völlig fehlt, ist von Anfang an die dominierende Triebkraft der großen Bauten Ägyptens. Erwachsen ist es aus dem Versuch, im Totenkult die Zeit zu überwinden und im Gegensatz zum ephemeren irdischen Dasein dem Totengeist eine ewige Existenz zu sichern." So Ed. Meyer, a. a. O., S. 313. So treffend hier die religiöse Wurzel der Monumentalität zum Ausdruck kommt, so darf doch wohl noch hinzugefügt werden, daß dies nicht genügt, um das Vorhandensein monumentaler Baugesinnung bei den einen, den Mangel derselben bei andern Völkern zu erklären. Denn auch unter den letzteren gibt es viele, die einen ausgebildeten Totenkult besitzen (wie gerade auch die Kreter und beispielsweise auch die Etrusker!) und im Grunde trachtet jeder „Totenkult" danach, „die Zeit zu überwinden" und „dem Totengeist eine ewige Existenz zu sichern". Es fragt sich nur: in welcher Form. Was hier die Entscheidung herbeiführt, ob aus dem religiösen Verewigungstrieb eine auf monumentale Dauerwirkung berechnete Kunstgesinnung erwächst oder nicht, das ist doch wohl das Hinzutreten oder Nichthinzutreten eines ausgesprochenen Geschichtsbewußtseins, der geschichtlichen Verantwortung vor den Göttern für die Zukunft der Menschen, eines Bewußtseins, das die einen Völker haben bzw. erringen, die andern nicht. Dadurch erst wird Architektur verkörperte Tradition, versteinerte Geschichte, an der das innere und äußere Geschick der Völker abgelesen werden kann: echte Monumente der Geschichte – und dadurch (nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinne) erst eigentlich monumental!

kunst geworden, sondern stets wesentlich Feudalkunst geblieben; sie ist Preziosen- und Luxuskunst, die Glanz und Ansehen des hochgeborenen Individuums in anarchischem Wettbewerb (wenn auch immer unter der, ob auch unbewußten, inneren Führung der religiösen Grundvorstellungen, aber eben ihrer – der mutterrechtlichen – Grundvorstellungen) zu mehren bestimmt ist – und in diesem Sinn echte Herren-, niemals Gemeinschaftskunst als Ausdruck des Volksganzen. Und darum sind Kreter und Etrusker die beiden einzigen echten feudalen Herrenkunst-Völker im Bereich des gesamten klassischen, ja – ausgenommen vielleicht die Sumerer – auch des orientalischen Altertums.

So ist es also der phantastisch frei schaltende, alles Lebendige und Wildbewegte[1]) bevorzugende Naturalismus mit dem charakteristischen Einschlag einer seither nie wieder gekannten Naturmagie, was die kretische mit der etruskischen Kunstgesinnung wurzelecht verbindet und was eben das gemeinsame uralte mediterrane Erbe beider darstellt. Daher auch die Vorliebe für die Malerei, die freieste, flüchtigste, schwebendste aller bildenden Künste, die sich am willigsten sowohl der Natur wie der Phantasie anzuschmiegen vermag, eine Vorliebe, die beide mediterranen Künste ebenso wie ihre Urahnen im Westen auszeichnet[2]). Darüber hinaus wäre durch eine erst noch durchzuführende vergleichende Analyse beider Künste eine Fülle von Einzelmotiven aufzuweisen, die beiden gemein sind, obwohl zwischen dem Verblühen der kretischen und dem Aufblühen der etruskischen Kunst eine

[1]) Wie schon die Eiszeitkunst von Altamira oder, in gewissem Sinne, auch die naturalistische Kunst des Magdalénien, auf die auch Ed. Meyer in Verbindung mit der kretischen hinweist (a. a. O., S. 168, Anm.).

[2]) Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 170/171: „Die kretische Kunst ist eben, in scharfem Gegensatz gegen das Dominieren der Plastik in Ägypten, durchaus malerisch.“ – Was die etruskische Malerei betrifft, so tritt sie erst mit der Vollendung des Grabtypus des Kammergrabes hervor, die während der spät-„orientalisierenden“ Epoche stattfindet. Da damit eine Entwicklung erst anhebt, deren Schwerpunkt ganz in den späteren Epochen liegt, ist die Behandlung der künstlerischen Entwicklung des Grabes bei den Etruskern, um ihre einheitliche, textliche und bildliche Darstellung zu ermöglichen, für den nächsten Band des vorliegenden Werkes zurückgestellt worden. Da ferner eine grundlegende deutsche Publikation der etruskischen Malerei, das Werk von Fritz Weege, Etruskische Malerei, Halle 1920, bereits vorliegt und demnächst, umfassend erweitert, wieder aufgelegt werden soll, wird übrigens meine Darstellung mehr die Architektur als die Malerei des etruskischen Grabes in Rücksicht zu ziehen haben.

wahre Weltumwälzung (der Prozeß der „Historisierung") den mittelmeerischen Lebensraum in ihr unaufhaltsames Gefälle gerissen hatte. Diese Gemeinsamkeit der Formgesinnung sowohl wie zahlloser Einzelmotive geht – wenn wir nur einmal von der Verschiedenheit der Zeitsprache abzusehen vermögen – so weit, daß wir bei der Gesamtcharakteristik der etruskischen Kunst ohne weiteres vom letzten Überleben der Geistes- und Formenwelt des vorgriechisch-ägäischen Kulturkreises sprechen können.

Nur eine statt vieler solcher einzelner Parallelen[1]) soll hier, als Hinweis auf den hauptsächlichsten Ausgangspunkt einer künftigen Durchführung der

[1]) Nur anmerkungsweise können hier einige weitere Gegenstände der eine eigene, sicherlich höchst dankbare Untersuchung erfordernden vergleichenden Analyse aufgeführt werden. Und zwar soll dabei die spezielle Parallele zwischen der etruskischen und der kretischen Kunst festgehalten werden, wobei nicht vergessen werden darf, daß letztere nur eine, besonders gut faßbare und besonders eindrucksvolle – und gewiß auch die wichtigste – Sondergestaltung des allgemeinen kleinasiatisch-ägäischen Kulturkreises darstellt, auf den es auch bei dem Vergleich mit Kreta allein ankommt. Zwei negative Gemeinsamkeiten kretischer (sowie altägäischer überhaupt) und etruskischer Kunstübung wurden bereits erwähnt: 1. der ursprüngliche Mangel eines eigentlichen Tempelbaus als lokalen Wohnsitzes der Gottheit (Ed. Meyer, a. a. O., S. 186, sagt: „Der Kultus vollzieht sich durchweg in der freien Natur" und fügt – was offenbar als seine, und zwar einzige, in der Tat etwas dürftige Erklärung dieses Sachverhalts gelten soll – hinzu: „in unmittelbarer Verbindung mit der göttlichen Macht." Dieser Sachverhalt hängt jedoch sicher mit der Ubiquität echter Naturgottheiten bei Muttervölkern zusammen, für die nur durch Offenbarungen der Natur selbst, wie Hervorbrechen von Quellen und Dämpfen aus dem Erdinnern, in Höhlen und Schluchten, oder durch Blitzeinschlag u. dgl., nicht aber durch menschliche Machtvollkommenheit, bestimmte Stellen der Erdoberfläche, besonders aber die Berggipfel, als besonders gottheitlich ausgezeichnet sind; im Grunde ist eben die ganze Erde ein einziges templum); 2. die ursprüngliche Abwesenheit der Großstatuarik (die ihrerseits vom Mangel des monumentalen Tempels abhängt). Um zunächst bei der Architektur zu bleiben, deren hervorstechendste positive Parallele (der Grabbau) hier oben sogleich ausführlicher dargetan werden soll, so muß die Aufmerksamkeit hier vor allem auf eine scheinbare Diskrepanz gelenkt werden, die, wenn sie sich als grundsätzlich erwiese, eine sehr bedeutende Lockerung unserer ganzen kretisch-etruskischen Parallele überhaupt zur Folge haben müßte. Es ist eine längst beachtete Tatsache, daß die altkretischen Palast-Städte (Knossos, Phaistos usw.) und anscheinend sämtliche vorhellenischen Wohnplätze auf der Insel Kreta überhaupt, gänzlich unbefestigt waren (vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Altert., II, 1, 1928, S. 164). Im strikten

vergleichenden Analyse, etwas näher ausgeführt werden. Außer den bereits hervorgehobenen negativen Gemeinsamkeiten (Abwesenheit des eigentlichen

---

Gegensatz dazu sind umgekehrt sämtliche etruskischen Wohnplätze, selbst bis zum kleinsten herab, überaus stark befestigt – ja, wir dürfen für Italien die „Tyrrhener" als die eigentlichen Bringer des befestigten Stadttypus betrachten. Und dennoch ist dieser scheinbar prinzipielle Gegensatz nur ein akzidentieller. Gehen wir innerhalb des Lebensraumes derselben kretisch-ägäischen Kultur nordwärts, so treffen wir in ihren (und das ist entscheidend) festländischen Zentren, in Mykene, Tiryns, Orchomenos und Troia, aber auch auf der einen oder andern kleineren, exzentrisch gelegenen und darum ungeschützteren Insel, wie etwa in Phylakopi auf Melos (vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 164), auf die gigantischsten Festungsbauten, die uns das frühe Altertum im Mittelmeergebiet überhaupt hinterlassen hat. Hier war eben das Leben derselben Kultur, die auf Kreta selbst durch Jahrhunderte ein unbestritten friedliches, jedem Zugriff von außen entrücktes Inseldasein führte (vgl. die oben, S. 75, Anm. 1, angeführte Stelle aus der dort zitierten Schrift von Otto Waser, sowie neuestens Ed. Meyer, a. a. O., S. 164: „sie hatten keine feindlichen Angriffe zu befürchten, und auch auf der Insel selbst müssen friedliche Zustände ohne Fehden untereinander geherrscht haben"), ein Leben der ewigen Spannung und des Kampfes zwischen den feudalen Minderheiten einerseits (als Trägerinnen der Macht und der Kultur, selbst wenn diese kretisierte Hellenen gewesen sein sollten) und den Unterworfenen oder in unbegrenztem Hinterland stets angesammelten und jederzeit bedrohlich in Bewegung zu setzenden Massen andererseits (die ja dann schließlich auch das Ende dieser Kultur im 12. Jahrh. herbeigeführt haben). Nun – genau dieselbe Konstellation treffen wir bei den „tyrrhenischen" Herrensitzen in Etrurien, noch um einiges an Spannung insofern gesteigert, als hier die Kultur- und Stammesfremdheit eine zweifellos noch größere Rolle spielte! Dazu kommt, daß die „Thyrrhener" nicht aus Kreta selbst, sondern vermutlich in der Hauptsache aus dem festländischen kleinasiatischen Grenzgebiet des ägäischen Kulturraums stammen, wo sie beispielsweise die ewigen Kämpfe um die Feste Troia an der dardanellischen Völkerfurt als unmittelbare Nachbarn mitzuerleben hatten; sowie, daß sie selbst in der kriegerisch äußerst gesteigerten Epoche eines allgemeinen Umsturzes der Völkerverhältnisse im Ostbecken des Mittelmeers zu ihrem Zuge ins Westbecken ausholten. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß ein den Etruskern bezügl. des Totenkults und des Grabbaus so nahverwandtes Volk wie die Lykier, die in der Seevölkerbewegung um 1200 v. Chr. Schicksalsgenossen der „Turša" (-Etrusker) gewesen und erst durch diese Bewegung aus Kreta herüber in ihre kleinasiat. Wohnsitz gebracht worden sind, in eben diesen festländischen Sitzen später, ganz wie gleichzeitig die Etrusker, wegen ihrer „vorzüglichen Entwicklung der Umwallungs-

Tempelbaus und der monumentalen Statuarik) erregt in positiver Hinsicht vor allem eine, in der Tat für unsere ganze Beweisführung grundlegende Tatsache

---

u. Befestigungskunst" berühmt geworden sind! (Vgl. die klassische Schrift J. J. Bachofens, Das lykische Volk u. seine Bedeutg. f. die Entwickl. d. Altertums, 1862, neu hrsg. v. Manfred Schröter, Lpzg. 1924. Bachofen sagt ferner, S. 51 d. Neuausg.: „Kyklopische Städteumwallungen u. einzelstehende Forts u. Paßbefestigungen sind in solcher Zahl über das Land verbreitet, daß die uns überlieferten Namen dafür nicht ausreichen. Nirgends zeigt sich eine so kühne Wahl der Örtlichkeit, nirgends größere Festigkeit in der Bearbeitung des Felsens, nirgends mehr Ausdauer in der Überwindung natürlicher Schwierigkeiten. Die Größe der technischen Mittel, über welche das Volk gebot, erregt nicht weniger Staunen, als die ungemeine Präzision u. Schärfe in der Ausarbeitung des architekton. Schmucks u. der Fleiß, der sich bis in das kleinste Detail verbreitet." Diese Schilderung könnte wörtlich auf die Etrusker Anwendung finden!) Kurz: Die aufgewiesene Diskrepanz zwischen Etrurien und Kreta ist also zwar unleugbar; sie erweist sich aber – auf die allgemeinen Verhältnisse in der Ägäis, nicht auf die speziellen in Kreta bezogen – als eine Konkordanz und sogar als ein besonders festes Band mehr zwischen Etrurien und der alten Ägäis! – Was weiter die Architektur betrifft, die bei solchen Vergleichungen immer von besonderer Tragkraft ist, so wäre noch auf einiges hinzuweisen, dem nachzugehen sich lohnen würde. Dieses aber sei hier nur genannt. So das Vorkommen eines richtigen Atriums im Palast von Knossos (vgl. Ducati, Arte Classica, S. 36) mit einem Portikus von 12 Säulen und einem richtigen Impluvium – genau wie beim römisch-italischen Atriumhaus (während das klassische Griechenland dieses nicht kennt), das seinerseits anerkanntermaßen (und zwar bereits von Vitruv anerkannt) von den Etruskern stammt! Wie überhaupt das Prinzip des Umbauens eines zentralen Hofraums – das übrigens auch das Prinzip des Palastbaus in Boghazkiöi ist – dem kretischen und dem „tuskanischen" Haus gemeinsam ist. (Vgl. für das kretische Ed. Meyer, a. a. O., S. 181: „Das Antlitz der Paläste ist ganz nach innen und nach dem großen Binnenhof gewandt, ganz im Gegensatz gegen die festländischen Bauten, welche den Hauptraum nebst dem davor liegenden, von einer Kolonnade umschlossenen Hof und der Eintrittshalle dem Eintretenden zuwenden"). Zwar hat Franz Studniczka (Das Wesen des tuskanischen Tempelbaus, in: Die Antike, IV, 3, S. 177–225) kürzlich das Wesen des tuskanischen Atriumhauses aus außeretruskischer, italischer (und andeutungsweise gar nordischer) Wurzel herzuleiten versucht; er führt aber selbst ein Beispiel aus Kleinasien an, dem er ausdrücklich Bedeutung für die Herkunft der Etrusker zuspricht. Ferner, die kretische und die etruskische Säule: bei beiden kommen häufig als Basen runde, diskusförmige Platten vor, (für Etrurien vgl. das Beispiel aus Vulci,

unser stärkstes Interesse. Ich meine die noch von jedem ernsthaften Beobachter stets mit dem Ausdruck des Staunens wieder gemachte Entdeckung

---

Ducati, Storia, Abb. 80, eines aus Orvieto, ebend., Abb. 81, und eines aus der Tomba dei Capitelli in Cerveteri, ebend. Abb. 84). Neben nach oben stark sich erweiternden Säulenschäften gab es auf Kreta auch überscharf sich verjüngende – wie das etruskische Beispiel aus Orvieto, Ducati, a. a. O., Abb. 85. Das Kapitell: neben dem runden kretischen mit Kehlschnitt gibt es auch ein quadratisches, rechtwinkliges, würfelförmiges – wiederum entsprechend in Etrurien: ein Beispiel aus Chiusi (Ducati, Storia, Abb. 83) und mehrere aus der Tomba dei Capitelli (ebend., Abb. 84). Auch bezügl. der Säule vertritt Studniczka (a. a. O.) eine etwas, aber doch nicht so sehr abweichende Meinung: die „tuskische" Säule soll nämlich nach ihm aus der archaisch-dorischen direkt hergeleitet sein. Wenn er aber (S. 219) zusammenfassend sagt: „In demselben Bereich (i. e. der von den ersten griech. Siedlern um die Mitte des 8. Jahrh.'s nach Italien mitgebrachten Kunst) entwickelte sich, vielleicht etwas später, auf Grund von kretisch-mykenischen Säulenformen die dorische, das Vorbild der tuskischen", und ferner zugibt, daß sich bei der tusk. Säule im Gegensatz zur klassisch dorischen, die Säulenbasis, „die schlichte Rundplatte, ein weiteres mykenisches Erbstück", durchsetzt, so ist das alles, was wir für unsere Beweisführung brauchen; denn wir brauchen ja nicht Zwischenstufen zu leugnen, die das alte kretisch-mykenische Gut über die große Lücke herübergerettet haben, die zwischen kretischer u. etruskischer Blüte klafft. – Aus dem Gebiete der Plastik seien nur flüchtig folgende erstaunlichen Entsprechungen genannt: die sog. kanopischen Aschenurnen der etruskischen Frühzeit gehen sicherlich auf denselben Ursprung zurück wie die Gesichtsvasen aus Troia II (vgl. Ducati, Arte Classica, Abb. 24); beiden ist die gleiche summarische Angabe der Brust und der Arme auf dem Vasenkörper eigen. Die etruskischen Bronzemasken derselben Zeit, die den Hälsen der Aschenurnen vorgebunden wurden (vgl. Abbn. 147/8), erfüllten im Prinzip genau denselben funerären Zweck wie die berühmten Goldmasken von Mykene (Ducati, ebend., Abb. 63!). Aus den Urnenköpfen und den Bronzemasken haben die Etrusker in der Folge das sog. „italische Porträt" herausgebildet. Ferner: das prachtvolle Stuckfragment einer männlichen Statue aus Knossos (Ducati, Arte Classica, Abb. 35) weist eine verblüffende formale Verwandtschaft mit den Fragmenten männlicher und weiblicher Sandsteinfiguren aus dem Tumulo della Pietrara in Vetulonia (Abbn. 218/20) auf. Die geometrisierten Enten oder Schwäne auf frühetruskischen Objekten, besonders der Goldgruppe, kommen gemalt bereits auf spätkretischen Terrakotten vor (vgl. die Urne aus Anoja, Ducati, Arte Classica, Abb. 89). Oder man vergleiche die herrlichen Löwenjagdszenen auf dem berühmten Dolch von Mykene mit den ihnen kaum nachstehenden Tierszenen auf der Dolchscheide aus Präneste (Abbn. 23/4).

der tiefen Verwandtschaft zwischen den führenden Grabbauten Etruriens und denen der alten Ägäis, vornehmlich des griechischen

---

Ferner wäre etwa zu erwähnen die „Technik der durchbrochenen Figuren in Rahmenwerk“ (vgl. Abbn. 142, 153, 154), die in Mittelitalien in archaischer Zeit so verbreitet ist u. hierher nur durch die Etrusker gebracht worden sein kann; von ihr sagt Karo (Ath. Mitt. 1920, S. 133): „klare, feste Verbindung mit dem Ende der mykenischen Kultur, unleugbare Beziehungen zur italischen des VIII.–VII. Jahrhunderts, dazwischen eine Lücke“. – Käme hinzu eine Fülle von überwältigenden Übereinstimmungen stofflicher Art, und zwar in dem besonders wichtigen Umkreis religiöser Darstellungen, wie Opfer- und Begräbnisriten, wofür ein besonders schlagendes Beispiel die vollkommene Übereinstimmung der Begräbniszeremonien einerseits (gemalt) auf dem Sarkophag von Hagia Triada, andererseits (in Relief) auf der Situla aus der Certosa in Bologna (vgl. Ducati, Storia, Abbn. 95 u. 96); oder auch (ebenfalls gemalt) auf den Terrakottaplatten aus Cerveteri, im Louvre (ebenda, Abbn. 231 u. 232); auf der einen der letzteren ist beispielsweise dargestellt: eine frei auf einem Altar stehende Säule inmitten einer Kulthandlung – nicht anders als der Säulenkult auf zahlreichen kretischen Werken! (Vgl. Fig. 8 in der einzigen vollständigen Publikation dieser herrlichen Platten, die auch die Exempl. des Brit. Mus. reproduziert: A. Neppi Modona, Pitture etrusche arcaiche. Le lastre fittili policrome ceretane, in: „Emporium“, Bd. LXVII, Nr. 398, Febr. 1928). Und sollte es ein Zufall sein, daß die Seelenreise eines Verstorbenen mit Pferd und Wagen in die Unterwelt auf der Stele aus dem Heroon von Mykene (Ducati, Arte Classica, Abb. 62) genau so erfolgt – und übrigens in genau derselben provinziellen Art der Flachreliefdarstellung wiedergegeben ist – wie auf den zahlreichen Stelen von Bologna? (Ducati, Storia, Abbn. 393, 402, 404, 405). Doch sei aus diesem weiten Gebiet nur noch das gemeinsame Vorkommen eines obersten religiösen und zwar spezifisch „mutterrechtlichen“ Symbols herausgegriffen: der Labrys, der Bipennis, der Doppeltext! (Ed. Meyer zwar scheint sie, a. a. O., S. 32, lediglich als Attribut des über den gesamten altkleinasiatischen Völkerkomplex verbreiteten „Gewittergottes“ „Tešub“, „Tarchu“ usw. – betrachten zu wollen. Daß die Labrys jedoch eines der obersten und sichersten mutterrechtlichen Kultsymbole ist, hat Bachofen, mit erdrückendem Material, in seinem „Mutterrecht“ längst erwiesen.) Bei den Kretern allenthalben (z. B. auch im Kultraum des Palastes von Knossos auf zwei alabasternen Mittelpilastern, die zwar Ed. Meyer, a. a. O., S. 189, im Gegensatz zu Evans, für „vielmehr einfach Steinmetzzeichen“ zu halten geneigt ist, was mit seinem immer wieder hervortretenden Rationalismus in religiösen Dingen zusammenhängen mag) als Symbol der obersten göttlichen Macht – der doppelgeschlechtlichen Schöpfungsmacht der Natur – in Gestalt von Kultsäulen verehrt, die das Bild der Labrys selber tragen (vgl. die drei Kultsäulen in der

Festlandes in mykenischer Zeit (aber auch, wie wir weiter unten sehen werden, Kleinasiens, besonders Lydiens). In der Tat sind, abgesehen von dem Unterschied der künstlerischen Zeitsprache in den um ein halbes bis ein ganzes Jahrtausend auseinanderliegenden Monumenten beider Lebensräume (besonders natürlich in der Ausstattung und den Beigaben), die etruskischen Tumulusgräber der ältesten und wichtigsten – bezeichnenderweise an der „tyrrhenischen" Küste von Süd nach Nord dicht hintereinander aufgereihten – Nekropolen, wie derer von Caere (Cerveteri), Tarquinii, Vulci, Vetulonia und Populonia, sowie die zwar weniger zahlreichen, aber über ganz Inneretrurien zerstreuten Einzeltumuli[1]) einerseits und die mykenischen Tholoi der Kuppelgräber von Mykene (hier, als am zentralen Königssitz, neun, darunter das berühmte sog. „Schatzhaus des Atreus"), sowie der ziemlich zahlreichen kleineren Zentren des griechischen Festlands mykenischer Zeit[2]) im for-

---

Opferszene auf dem Sarkophag von Hagia Triada), und als Weihgaben aus Kupfer und Bronze in allen Kultstätten Kretas in ungezählten Exemplaren gefunden (vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 188f.), wie die Labrys übrigens auch das Feldzeichen der ebenfalls dem ägäischen Kreis gehörenden „Amazonen" war und auch in Karien eine weitberühmte Kultstätte hatte – ist sie bei den Etruskern zum Symbol der von derselben Muttergottheit als Lehen empfangenen Macht geworden; so trägt der Krieger Aules Feluskes auf der Stele von Vetulonia (Abb. 197) die Bipennis in genau derselben schematischen Darstellung – durch zwei gekreuzte, an den Enden verbundene Linien (in Ritzzeichnung) – sich selber voran, wie sie auf dem Sarkophag von Hagia Triada mehrmals vorkommt. Und zum Überfluß ist ein ehernes Exemplar einer Bipennis, schon ganz in Form der „römischen" fasces, in einem Grab aus dem 7. vorchristl. Jahrh. in Vetulonia gefunden worden! (im Museo archeologico in Florenz). Bis dieses Zeichen dann zum Magistrats- und Feldzeichen des römischen Imperiums wurde, mußte allerdings zuvor eine vollkommene Sinnwandlung des Symbols von der matriarchalen zur patriarchalen Bedeutung vor sich gegangen sein! – Es gehört gewiß zu den verlockendsten und dankbarsten Aufgaben einer künftigen vergleichenden und geistesgeschichtlichen Kunst- und Kulturforschung, diese hier lediglich angedeutete Parallele zwischen etruskischer und kretisch-mykenischer Kunst und Kultur lückenlos durchzuführen, die dann, wie auf die übrige Ägäis, so auch auf Karien, Lydien, Phrygien, Lykien, sowie auf Alt-Kleinasien überhaupt ausgedehnt werden müßte.

[1]) Vgl. unten, S. 90f., wo die hauptsächlichsten aufgeführt sind.

[2]) Die mykenischen Orte, wo Kuppelgräber gefunden wurden, sind, außer den oben genannten, folgende. In der Peloponnes: Asine, Mideia, Prosymna, alle drei in der Argolis (wo daneben viele Felskammergräber); Amyklae (Vaphio) im

malen Grundtypus alle einander nicht nur verwandt, sondern oft völlig identisch![1])

Das scheint nun zwar das Schwergewicht unserer Parallele von Kreta ab und mehr in den Norden der ägäischen Welt, ja auf das griechische Festland zu verlegen. Immerhin sind auch auf Kreta selbst echte Kuppelgräber gefunden worden, und zwar, nach Ed. Meyer[2]), aus der „ältesten Epoche" – worauf für die mediterrane Autochthonie dieses Typus das größte Gewicht zu legen ist – „große aus rohen Steinen aufgeführte und überwölbte Kuppelgräber", und zwar „im Süden in der Ebene der Messarà (bei Phästos)". Es ist jedoch nicht zu leugnen, daß gerade während der Blütezeit der kretischen Kultur und zugleich der Tholoi des griechischen Festlandes dieser Grabtypus, aus uns unbekannten Gründen, von den Kretern wieder verlassen wurde, und daß deshalb Kreta in dieser Hinsicht dem Festland, wie Ed. Meyer betont[3]), nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen hat. Wohl aber lebt, wenn auch vielleicht schon wieder unter dem rückwirkenden Einfluß Mykenes, dieser Grabtypus in Kreta wieder auf während des Ausgangs der Blütezeit, wie das Grab von Isopata[4]) bei Knossos, sowie die drei Kuppelgräber aus spätmyke-

---

Eurotastal; Gerenia (Kampos) am Taygetosgebirge; Tegea im Südosten Arkadiens; Pylos (Kakovatos) an der mittleren Westküste. In Attika: Acharnae (Menidi), Eleusis, Thorikos. In Böotien: außer bei Orchomenos auch an der Ostküste, gegenüber Chalkis. Auf Euböa: bei Chalkis und an der Ostküste (beiderorts Kuppel- wie Felskammergräber). In Thessalien: am Golf von Pagasae und Iolkos. – Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., Index, s. v. – Auch auf den Inseln (Kykladen) sind Kuppelgräber gefunden worden; so eins auf Naxos (Ed. Meyer, a. a. O., S. 268).

[1]) G. Karo nennt (Ath. Mitt. 1920, S. 119) z. B. die Tumuli von Vetulonia: „eine besondere, auf spätminoischer Tradition begründete Form von Kuppelgräbern"!

[2]) Ed. Meyer, a. a. O., S. 201.

[3]) A. a. O., S. 201, Anm. 2: „Das Postulat" (i. e. von Evans), „Kreta müsse den mykenischen Kuppelgräbern gleichwertige Bauten geschaffen haben, ist unhaltbar", wobei, zur Vermeidung eines schwerwiegenden Irrtums, das Gewicht auf den Begriff gleichwertig gelegt werden muß. Dies gilt auch vom Schlußsatz dieser Anmerkung Meyers: „Derartige Bauten gibt es eben auf Kreta nicht", was natürlich nicht heißen kann, daß Kreta der Typus des Kuppelgrabes fehle, sondern lediglich, daß dieser dort nicht zu der mächtigen Entfaltung wie in Griechenland gelangt sei; sonst hätte ja nicht Ed. Meyer selbst, wie oben dargetan, auf die Kuppelgräber der „ältesten Epoche" Kretas hingewiesen (und, wie noch darzutun, auch die aus späterer Zeit aufgeführt!). – [4]) Ed. Meyer, a. a. O., S. 201.

nischer Zeit bei Arkades, auf dem Wege von Knossos nach Gortyn[1]) beweisen, wenn diese auch, was Ausmaß und Ausstattung betrifft, den Vergleich mit den mykenischen nicht entfernt aushalten (wie ja übrigens in dieser Hinsicht meist auch die etruskischen nicht!). Schwerwiegender für unsere Beweisführung scheint der Einwand zu sein, daß, wie man heute wohl annehmen muß[2]), die Erbauer der mykenischen Kuppelgräber nicht Kreter, sondern Griechen (Achäer) gewesen sind. Deshalb aber diesen Grabtypus selbst auf die Griechen zurückzuführen, wäre dennoch grundverfehlt. Nicht nur steht die absolut dominierende Führung der mykenischen Kultur von seiten der kretischen nach wie vor außer allem Zweifel[3]), auch wenn man die Sondergestaltungen der mykenischen Kultur gebührend in Rechnung zieht[4]). Ausschlaggebend dafür sind vielmehr andere Gründe. Erstens gibt es nicht nur in der Zeit vor der völligen Unterwerfung Mykenes unter die Vorherrschaft der kretischen Kultur (der sog. „helladischen" Zeit) auf dem griechischen Festland überhaupt keinen Ansatz zur Ausbildung des Kuppelgrabes, sondern noch während der ersten Zeit nach dieser Unterwerfung, etwa während des 16. Jahrhunderts, sind die mykenischen Könige und Dynasten in Schachtgräbern ohne Tumuli bestattet worden[5]), und der Grabbezirk wurde erst später aufgeschüttet und mit einem „Ring von großen Steinplatten ein-

[1]) Ed. Meyer, a. a. O., S. 237, Anm. 1.

[2]) Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 228: „Eine Fremdherrschaft der kretischen Fürsten über die argivische Landschaft, wie man gelegentlich vermutet hat, erscheint vollkommen ausgeschlossen."

[3]) Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 228: „Ganz dominierend tritt der Einfluß Kretas hervor." Ferner (S. 233/234): „So erscheint Mykene schon im 16. Jahrh. geradezu als zweiter Sitz der neukretischen Kunst, die hier ... sich den einheimischen Forderungen anpaßt."

[4]) Vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 221/222: „Mit dem Aufkommen der neuen Kultur (i. e. der kretischen) dringt dieselbe alsbald, etwa seit dem Beginn des 16. Jahrh., immer mächtiger auf das Festland ein und verschmilzt mit den einheimischen Lebensformen und Kulturansätzen zu einer der kretischen parallel laufenden Entwicklung, die, so sehr sie formell von dieser abhängig ist, doch neben ihr ein eigenes, in vielem selbständiges Sonderleben führt."

[5]) Vgl. die sechs Schachtgräber, von denen fünf von Schliemann ausgegraben wurden und die die berühmten Goldschätze geliefert haben (Ed. Meyer, a. a. O., S. 225ff.). Ein siebentes Schachtgrab außerhalb des „Plattenringes", gelegen in dem Dreieck zwischen „Plattenring" und Löwentor, haben die Ausgrabungen der Engländer zu Mykene (1920/22) ergeben.

gefriedet", den Ed. Meyer, im Anschluß an Schuchhardt[1]), mit dem großen Steinkreis von Stonehenge und ähnlichen megalithischen Gräbern, also mit einer aus der Urzeit Westeuropas stammenden Grabform, vergleicht. Zweitens ist der hier in Rede stehende Grabtypus, wie schon erwähnt, in Kreta für eine so alte Zeit nachgewiesen, daß überhaupt die Anwesenheit griechischer Stämme im ägäischen Raum für diese Zeit mindestens fraglich, wenn nicht ausgeschlossen erscheint. Drittens ist dieser Grabtypus, wie auch das Felskammergrab (das in der Argolis, wie auch auf Kreta, ebenfalls vorkommt[2]), in Kleinasien bei nicht- und vorindogermanischen Stämmen, wie den Lydern Phrygern und Lykiern, weit verbreitet und offensichtlich uralt einheimisch. Kurz, es kann keinem begründeten Zweifel unterliegen, daß die mykenischen Tholoi nicht dem griechischen Numen entsprungen sind, wenn auch Griechen es gewesen sein sollten, die sich dieser einheimisch ägäischen Grabform am ausgiebigsten bemächtigt und die diesem Typus (abgesehen von späteren lydischen Gräbern, wie dem des Alyattes, aber auch von der gewaltigen, heute in Trümmern liegenden etruskischen „Cuccumella" bei Vulci) seine reichste und repräsentativste Form gegeben haben. Vielmehr gehört sowohl der Tumulustypus wie das Felskammergrab der vorhellenischen Kultur des Mittelmeers an, jener sicherlich im östlichen Mittelmeer bereits in der ägäischen Urkultur ausgebildet, dieses vielleicht ursprünglich im westlichen Mittelmeer der Urzeit (dem iberisch-nordwestafrikanischen Kulturkreis des Paläolithikums, von dem aus es sowohl nach Norden wie nach Osten gewandert ist[3]) und von dem auch die ägyptische Gräberkultur letzten Endes abstammt). Es kann sich hier für uns aber um nichts anderes handeln, als darum, den etruskischen Grabbau in seinen Leitformen auf die künstlerische Anschauungs- und Formenwelt dieser vorhellenischen, kleinasiatisch-ägäischen Kultur im allgemeinen zurückzuführen, nicht aber in gerader Linie auf eine ihrer verschiedenen Sondergestaltungen, weder auf die kretische (deren Vergleich uns hier eben nur dazu dienen soll, und dies naturgemäß nur so weit, wie er dazu dienlich ist), noch auf die kleinasiatische oder speziell lydische, noch auch auf die mykenische Sondergestaltung in diesem religiös wie künstlerisch trotz aller Lokalentwicklungen eben eine urzeitliche Einheit darstellenden Kulturreiche. Dafür aber ist es von sekundärer Bedeutung, wer sich zu der einen oder andern Zeit in der einen oder andern Ausdrucksform dieses Kulturreiches zum führenden

[1]) Prähist. Zeitschr. II, 324.

[2]) Für die Argolis vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 246; für Kreta ebenda, S. 201.

[3]) Vgl. C. Schuchhardt, Alteuropa, passim.

Element aufgeschwungen hat. Selbst wenn dies für den Tumulusbau die achäischen Griechen gewesen sein sollten, so beweist dies nur, daß die zuerst in der Geschichte auftauchenden Hellenen (wie ja später in gewissem Sinne auch die Germanen – Theoderich – im Verhältnis zu Rom und Byzanz) zunächst und für Jahrhunderte ganz unter die Botmäßigkeit der uralt autochthonen Kultur ihrer Vorgänger in diesem Lebensraum gefallen sind. Daß dies mit ihnen selbst im Totendienst geschah, ist nur ein Beweis mehr dafür, wie grundsätzlich und mit welcher Nachhaltigkeit diese Unterwerfung stattfand[1]).

So darf es wohl als jedem Zweifel entzogen gelten, daß aus einem Vergleich des Grabbaus bei den Etruskern und desjenigen der Blütezeit der altägäischen Kultur (in welcher Sondergestaltung auch immer) entspringende Übereinstimmungen fundamentaler Art beweiskräftig sind für die Zugehörigkeit der „tyrrhenisierten" etruskischen Kultur zum altägäischen Kulturkreis. Für einen solchen Vergleich aber bieten sich uns in der eindrucksvollsten Form eben die mykenischen Kuppelgräber an. Dabei verschlägt es nichts, daß die Mehrzahl der etruskischen Tumuli, beispielsweise die caeretanischen[2]), aus dem Naturfels – hier dem leicht zu bearbeitenden Tuff – gehauen sind und also eigentlich (wie übrigens auch die tarquinischen) Felskammergräber mit aufgestülptem Erdhelm darstellen, während die Tholoi in Griechenland in der Regel architektonischer Mauerkonstruktion ihr Dasein verdanken. Denn, abgesehen von dem Umstand, daß dieser Unterschied auf den Unterschied in den zur Verfügung stehenden lokalen Gesteinsarten zurückgeführt wer-

---

[1]) Es ist dafür nur ein Beweis mehr, wenn Ed. Meyer, a. a. O., S. 248, den Vergleich der mykenischen mit der ägyptischen Gräberkultur (der Gräberkultur *κατ' ἐξοχεν*) durchführen und schreiben kann: „Nahezu in demselben Umfang wie in den Zeiten des Alten Reichs Ägyptens wird ein Hauptteil der Machtmittel des Herrschers wie der Magnaten dazu verwendet, ihren Leichen eine würdige Ruhestätte zu schaffen." Erst durch die Eisenkur der dorischen Umwälzung hat sich das Griechentum von dieser Botmäßigkeit auch im Totendienst freizumachen vermocht, und bekanntlich bleibt davon in klassischer Zeit rein gar nichts übrig, es seien denn einige dunkle Erinnerungen im Epos (wie etwa die Totenklage Achills), die ihrerseits in die mykenische Zeit zurückweisen.

[2]) Vgl. Ducati, Storia dell' Arte Etrusca, Fig. 41; sowie Georg Karo, Altetruskische Baukunst, in: Die Antike, Bd. I, Taf. 26, sowie Taf. 25 (Rekonstruktionsversuch nach Stich von Canina, der übrigens, irrtümlich, konstruierte, statt aus dem lebenden Tuff gehauene Basen annahm).

den kann, gibt es auch in Etrurien, und zwar bezeichnenderweise besonders im nördlichen Zentraletrurien, das im Gegensatz zum südlichen nicht vulkanischer Natur ist und darum, wie die in Betracht kommenden Gegenden Griechenlands, des leicht zu bearbeitenden Tuffs ermangelt, eine bedeutende Anzahl architektonisch konstruierter Tumuli, die, wie die Griechenlands (und Kleinasiens) – und wie übrigens, in einem mehr bloß formergänzenden Sinne, auch die aus dem Naturfels gehauenen Südetruriens – mit einem kegelförmigen Erdhaufen überschüttet wurden. Dies trifft z. B. für sämtliche Tumuli in Vetulonia[1]) und Populonia[2]), aber auch für den gewaltigen, vier Gräber umschließenden Tumulus oberhalb Castellina in Chianti[3]) zu und wird in einem kleinen, aber höchst instruktiven Beispiel aus dem volterranischen Meergebiet, in dem in den Garten des archäologischen Museums in Florenz übertragenen Tumulus von Casale Marittima[4]), am augenfälligsten dargetan. Man braucht nur das letztgenannte Beispiel mit dem sogenannten „Schatzhaus des Atreus" (das ein Grab, nicht eine Schatzkammer ist) zu vergleichen, um sofort desselben Konstruktionsprinzips innezuwerden: es ist ein sorgfältig gefügtes Scheingewölbe, das beide Räume bildet, ob auch das Atridengrab viel größere Masse aufweist und die Übergänge von Schicht zu Schicht (der in immer engeren Kreisen vorkragenden Steinplatten, die das „Gewölbe" bilden) hier durch Abschleifung der Schichtkanten zu einer glatten Kuppelfläche eingeebnet sind, während sie im Grab von Casale Marittima

[1]) Vgl. als Beispiel den Tumulo della Pietrera, abgeb. bei Ducati, a. a. O. Fig. 45 u. 46; sowie G. Karo, a. a. O. Abb. 5.

[2]) Vgl. Ducati, a. a. O., Fig. 48 bis 52.

[3]) Vgl. Innenansicht zweier der vier Gräber ebend., Fig. 57 u. 58; sowie G. Karo, a. a. O., Abb. 8.

[4]) Vgl. ebend., Fig. 53 (Innenansicht), sowie Karo, a. a. O., Taf. 23 (gleiche Innenansicht) und Taf. 22 (Außenansicht, wobei der Cippus, als späteres und nicht dazu gehöriges Werk, weggedacht werden muß). Ein sehr ähnliches Grab ist die sog. „Mula" zwischen Quinto und Sesto Fiorentino, von dem Ducati, Fig. 54, einen kleinen Schema-Aufriß wiedergibt. Zweifellos ebenfalls etruskische Arbeit ist der wundervolle, speziell auch mit seiner eingeebneten und geglätteten Gewölbefläche unmittelbar an das „Schatzhaus des Atreus" erinnernde Gewölbebau des unter dem Namen des „mamertinischen Kerkers" berühmten (heute unterirdischen) Bauwerks am Rande des römischen Forums; und zwar stellt er wohl den Kern eines fürstlichen etruskischen Tumulusgrabes aus der Zeit der Tarquinierherrschaft in Rom dar, aus einer Zeit jedenfalls, in der dieses Gebiet noch außerhalb der Stadtmauer lag.

treppenartig abstehend gelassen wurden. Übrigens ist diese Art von Scheingewölbe-Konstruktion (wenn auch nicht einer „Kuppel") selbst in einem Tumulus von Caere, und gerade im ältesten, der Tomba Regulini-Galassi, festzustellen, dessen nur teilweise aus dem Fels gehauenes Schachtgrab[1]) in verblüffend ähnlicher Weise konstruiert ist, wie die berühmten „Galerien" in der Burgmauer von Tiryns! Das gleiche kann im Prinzip (vom Ganzen oder von Teilen) von dem Grab von Monte Aguzzo bei Veji[2]), von dem Tumulo di Camuscìa bei Cortona[3]), von der Tomba del Sodo ebenfalls bei Cortona[4]), sowie auch von der Innenarchitektur der Gräber der Nekropole „Crocefisso del Tufo" in Orvieto[5]) gelten, wenn auch bei den Orvietaner Gräbern nicht mehr von Tumulusgräbern gesprochen werden kann, da hier durch die enge, stadtmäßige Zusammenschiebung der einzelnen Gräber in Straßenzüge mit richtigen insulae der ursprünglich zu jedem Grab gehörige Tumulus zu einer geringfügigen, wellenartigen Erdaufschüttung mit auf der Spitze derselben stehendem Cippus degenerieren mußte.

Nun scheint es jedoch, wenn wir den Blick auf die Argolis oder Böotien gerichtet halten, als ob das für die Etrusker im Gegensatz zu den klassischen Völkern so charakteristische Kammergrab keine Vorläufer in der Ägäis hätte, wenn wir die bereits erwähnten Felsgräber der Argolis nicht schon als solche gelten lassen wollen (ein Vorläuferstadium des Kammergrabes stellen sie aber jedenfalls dar). Dafür tritt nun aber – außer Kleinasien, auf das wir gleich noch zurückzukommen haben – das Kulturzentrum Kreta selbst ein. Ed. Meyer[6]) bezeugt: „Für die vornehmeren Gräber werden im Kalkstein Kammern ausgehauen . . . Am bedeutendsten ist das vielleicht einem König angehörende Grab in dem Hügel Isopata nördlich von Knossos, eine große rechteckige Kammer mit einer Vorhalle, zu der ein langer Gang (Dromos) hinabführt. Die Mauern sind aus Quadern erbaut und durch Überkragung spitzbogig gewölbt." Man glaubt, die Beschreibung eines typisch etruskischen Grabes vor sich zu haben! Nicht daß es sich bei diesem Grab um ein Kuppelgrab handelt, ist für uns hier das Wesentliche. Außer der

---

[1]) Vgl. Ducati, a. a. O., Fig. 44; sowie Karo, a. a. O., Abb. 3.

[2]) Ebenfalls in den Garten des archäologischen Museums in Florenz übertragen. Vgl. Ducati, a. a. O., Fig. 65; sowie Karo, a. a. O., Abb. 4.

[3]) Vgl. Ducati, a. a. O., Fig. 62.

[4]) Vgl. ebend., Fig. 59.

[5]) Vgl. ebend., Fig. 67 (leider nur Außenansicht; ebenso Karo, a. a. O., Abb. 15).

[6]) A. a. O., S. 201.

Übereinstimmung in bezug auf die Scheingewölbekonstruktion auch hier, interessiert vor allem der Umstand, daß der Kammer eine Vorhalle beigegeben wurde: diese entspricht dem Atrium in vielen Etruskergräbern! Ferner ist für uns wichtig die Feststellung, daß „im Kalkstein Kammern ausgehauen“ wurden, daß also auch das eigentliche Felskammergrab, neben dem konstruierten, in Kreta selbst Vorläufer aufzuweisen hat – ein Typus, der beispielsweise in Caere mit dem Tumulusgrab in höchst spezifisch etruskischer Weise verbunden wurde, der aber nun auch, in der nach Tausenden zählenden Gruppe von Bieda, Norchia und Castel d'Asso in Inneretrurien[1]), in Verbindung mit den in den Fels gehauenen architektonischen Scheinfassaden auftritt. Dies wiederum ist ein Grabtypus, der uns mit aller Entschiedenheit nach Kleinasien, und zwar vor allem zu der überaus entwickelten Felsgräberkultur Lykiens[2]), hinüberweist, wo allein außer in Etrurien dieser Gräbertypus bis in klassische Zeiten herab ein reiches Überleben aufzuweisen hat.

Kurz, wir gelangen, je weiter wir in diese Vergleichung eindringen, zu immer größerer Gewißheit, daß in der Grundform des etruskischen Tumulusgrabes – sei es in bezug auf seine Kegelgestalt im allgemeinen, sei es hinsichtlich der Bauweise bei den Konstruktionsgräbern –, aber auch im Typus des Kammergrabes, wie in den Begräbnissitten der Etrusker überhaupt[3]) eine uralte, vorindogermanische, autochthon-mediterrane Tradition der altägäischen Kultur wieder auflebt, – eine Tradition, die schließlich von den Etruskern gar auf die Römer vererbt werden sollte[4])! Daß jedenfalls die

---

[1]) Bei Viterbo; vgl. Ducati, Storia, Taf. 169.

[2]) Vgl. J. J. Bachofen, Das lykische Volk, Neuausg. 1924, S. 21, 30ff., 68ff.

[3]) Z. B. der Gebrauch von Larnakes (Tonsarkophagen in Kistenform), wie der berühmte, mit Kultszenen bemalte von Hagia Triada (vgl. Ed. Meyer, a. a. O., S. 202), der außer in Aschenkisten aus Ton, Bronze und Silber (wie z. B. Larnax aus Vetulonia, Abb. 20), in den Terrakotta-Sarkophagen von Caere seine, wenn auch plastisch (und natürlich grundverschieden) verzierten Gegenstücke hat, während auch die reiche Bemalung sich (außer auf den bemalten Grabauskleidungen in Terrakotta im Louvre u. Brit. Mus.) auf etruskischen Steinsärgen findet (vgl. den großen Alabastersarkophag im Archäolog. Museum in Florenz, Ducati, Storia, Fig. 478, sowie Ducati und Giglioli, Arte Etrusca, Fig. 42 u. 43).

[4]) Ich weise hier auf das großartige Tumulusgrab im heutigen nördlichen Stadtgebiet Roms, gegenüber der Villa Albani, das „Mausoleo dei Lucilii“, nur als auf den Vertreter einer ganzen Klasse hin, für die die Gräberstraßen vor den Toren der

Grundform des Tumulusgrabes, ob nun mit konstruierter oder aus Naturfels gehauener Basis, dem kleinasiatisch-ägäischen Kulturkreis als Charakteristikum angehört, wird durch die erstaunliche Ähnlichkeit beider Gruppen mit dem Gräbertypus und – was jedenfalls die etruskische Nekropole von Caere betrifft – mit der ganzen Anlage der Nekropole von Sardes in Lydien noch auf das augenfälligste erhärtet[1]). Und diese Feststellung gewinnt ihr ent-

---

römischen Städte, wie die Via Appia oder diejenige von Pompeji vor dem herkulanischen Tor u. a. m. noch eine ganze Reihe von Beispielen aufzuweisen hätten.

[1]) Vgl. Georg Karo, a. a. O., S. 229f.; besonders beachte man auch die beiden aufschlußreichen Lagepläne der caeretanischen und der sardesischen Nekropole Abb. 9 u. 10. „Eine solche Übereinstimmung", sagt dort (S. 231/32) der deutsche Altmeister der Etruskerforschung, „kann unmöglich Zufall sein... Eher möchte ich glauben, daß alte Stammesverwandtschaft an der tyrrhenischen Küste in ähnlicher Weise künstlerischen Ausdruck gefunden hat wie an den Ufern des Hermos" (i. e. in Sardes). – Übrigens waltet zwischen dem, was uns Herodot (I, 93) über das gewaltigste Grab der sardesischen Nekropole (und überhaupt aller hier in Rede stehenden Gräber), über das Grab des Alyattes erzählt, und dem, was uns durch Varro (bei Plinius, N. H., XXXVI, 91/93) über den märchenhaften Grabbau (das „Labyrinth") des Porsenna, des Königs von Clusium (Chiusi), berichtet wird, eine derartige, bis in Einzelheiten gehende Ähnlichkeit, daß die Annahme einer zufälligen Entsprechung entschieden phantastischer wäre als die umgekehrte einer gemeinsamen Tradition, oder eines direkten Einflusses des sardesischen Vorbildes auf das Wunderwerk Porsennas, eines Einflusses, der natürlich seinerseits ebensowenig zufällig wäre. Im übrigen handelt es sich hier um einen andern als den bisher erörterten Grabtypus: nicht um eine kreisrunde Basis, sondern um eine quadratische; nicht um einen kegelförmigen Aufbau (bzw. Aufschüttung), sondern um ein ganzes System von (wie es scheint) fünf, zwar ebenfalls wohl kegelförmig sich verjüngenden Aufbauten, bzw. Türmen. Als ein verkleinertes, immer noch mächtiges Modell des mythischen Porsenna-Grabes können wir vielleicht das aus der späteren republikanischen Zeit Roms stammende sog. „Grab der Horatier und Curiatier" bei Albano, am Ausgang des Ortes gegen Ariccia, auffassen, das übrigens merkwürdigerweise ziemlich genau auf dem Schlachtfeld steht, auf dem die vereinten latinischen Stämme den Sohn Porsennas, Aruns, besiegten und erschlugen und damit endgültig die etruskische Suprematie über das Latium brachen. – Die Reste eines anderen – des größten erhaltenen – etruskischen Grabbaus, der gewaltigen, seit den Zeiten Caninas leider nie wieder wissenschaftlich erforschten „Cuccumella" bei Vulci (Montalto di Castro), sind wieder die eines riesigen Rund-

scheidendes Relief durch die Tatsache, daß die den Etruskern gleichzeitigen Griechen weder in archaischer noch in klassischer Zeit je etwas dem etruskischen Grabbau – weder dem Tumulus- noch dem Felskammergrab – Ähnliches hervorgebracht haben, und dies zwar obwohl ihre achäischen Vorfahren in mykenischer Zeit diese Grabtypen in vollendeter Form gekannt und gepflegt hatten! Es ist eben klar: der uranisch-vaterrechtliche Geist der Hellenen hat, als er sich selber fand, diese Zeugen eines monumentalen Totenkultes als Ausdruck eines ihm wesensfremden Seelenglaubens für sich selbst abgelehnt – mochte er sie, als Zeugen einer mythischen Vorzeit, noch so respektvoll bewundern. Und in der Tat: diese Tholoi oder Tumuli sind der getreue Ausdruck der tellurischen Todesreligion von Muttervölkern, Symbole des Mutterschoßes der Mutter Erde selbst, die, wie sie alles Leben spendet, so auch den Toten wieder in ihren ewig zugleich lebens- und todesschwangeren Leib zurücknimmt – um aus ihm in unauflöslicher Verkettung wieder neues Leben zu gebären. Kurz: sie sind der echte Ausdruck der Religion des mutterrechtlichen Volkstums der Mittelmeer-Autochthonen, und zwar ihres östlichen Zweiges, der vorhellenisch-ägäischen Kulturwelt – und darum wird durch nichts die wesenhafte (ethnische wie psychische) Zugehörigkeit der Stifter der etruskischen Kultur zu dieser Kulturwelt und zu jenem Volkstum so augenfällig dargetan, wie durch die Übernahme, oder vielmehr durch die Wiederhervorbringung jener altägäischen Grabform seitens der Etrusker. Es ist, trotz des Ablaufs fast eines Jahrtausends in der Zwischenzeit und trotz völlig veränderter Zeitverhältnisse überhaupt – ja gerade verstärkt durch diese Umstände – der kräftigste Tatbeweis dafür: daß die Geburt der etruskischen Kunst in ihrem wahren Eigenkerne, trotz allem Orientalismus und trotz aller nachfolgenden hellenischen Formverkleidung, nichts anderes ist als die künstlerische Wiedergeburt derselben ethnischen Ureinheit, die die altägäische (kretisch-mykenische und altkleinasiatische) Kultur ge-

---

tumulus, der aber seinerseits in seiner Basis ähnliche (wie mich eigener Augenschein lehrte, noch heute teilweise begehbare), labyrinthartige Gänge einschließt, wie sie von dem sagenhaften Königsgrab in Chiusi überliefert werden. Ferner sind im Kern der größtenteils zerstörten Erdaufschüttung Mauerreste zweier konischer Türme vorhanden, die hier offenbar dem Zweck dienten, die Erdmassen zusammenzuhalten und vielleicht auch die Postamente für ehemals auf der Spitze des Kegels errichtete Grabwächter-Statuen abgaben. (Vgl. G. Karo, a. a. O., Abb. 11: Wiedergabe eines Stichs von Canina, unten der zeitgenössische Zustand, oben ein Rekonstruktionsversuch.)

zeugt hatte[1]). Es ist, darüber hinaus, die letzte Renaissance der (wenn auch noch so modifizierten) schöpferischen Selbstgestaltungskraft der Mittelmeer-Autochthonen überhaupt[2].)

---

[1]) Es könnte sich mit fortschreitender Forschung immerhin erweisen, daß wesentliche Elemente der altägäischen – und besonders der kretischen – Kunst und Kultur (wie das für solche der ägyptischen bereits erwiesen ist!) urzeitlich im westlichen Mittelmeergebiet beheimatet waren. Weder soll diese Möglichkeit durch obige Darstellung ausgeschlossen werden, noch würde durch ihr Eintreten irgend etwas an dieser Darstellung abänderungsbedürftig. Es würde diesesfalls lediglich hinzukommen, daß dann das Auftauchen der „Tyrrhener" im westlichen Mittelmeer teilweise auch als Rückkehr ursprünglich westmediterranen Kulturgutes in den Bereich seines Ursprunges gedeutet werden könnte. Vielleicht gilt dies in der Tat vor allem von dem Atrium-Typus des Grab-, Wohn- und Palastbaues, den Schuchhardt in „Alteuropa" vom Westen herleiten möchte, wenn auch kaum mehr betont zu werden braucht, daß alle weiteren Folgerungen, die Sch. aus diesem einen Faktum bezügl. der „Herkunft" der Etrusker selbst ziehen zu können glaubt, nichts als eine bizarre Verirrung darstellen. (Vgl. dazu den Abschnitt „Carl Schuchhardts Mißbrauch K. O. Müllers" in meiner demnächst im Verlag der Frankfurter Verlagsanstalt, Berlin, erscheinenden Schrift über „Die Herkunft der Etrusker", Kap. 2.)

[2]) Soeben, bei Abschluß dieser Arbeit, wird mir durch eine freundliche Zusendung von seiten des Herrn Prof. Aldo Neppi Modona, des verdienten Generalsekretärs des „Comitato Permanente per l'Etruria", eine überraschende weitere Bestätigung meiner hier entwickelten Hauptthese, eine Bestätigung, deren Wert um so konkreter ist, als sie aus einem Teil der vermutlichen ägäischen Urheimat der „Tyrrhener" selber stammt. In seiner „Rassegna di Etruscologia" (Sonderdruck aus der „Rassegna Nazionale", Februarheft 1928) berichtet Neppi Madona (S. 4/5) in seiner darin periodisch erscheinenden Chronik der neuen Ausgrabungen auch über solche, die Alessandro della Seta, Direktor des ital. archäolog. Instituts in Athen, vor einiger Zeit auf der Insel Lemnos gemacht hat (im alten Ort Hephaisteia, dem heutigen Palaiopolis). – Zunächst eine Vorerinnerung. Bekanntlich sind auf Lemnos schon in den achtziger Jahren die berühmten, in archaisch-etruskischer Sprache und Schrift eingemeißelten Inschriften gefunden worden (vgl. Karl Pauli, Eine vorgriechische Inschrift auf Lemnos, 1886, in: Altitalische Forschungen II, S. 227ff.), die nicht wenig (wenn auch langsam genug) dazu beigetragen haben, die damals unter Mommsens Führung noch vorherrschend einer westlichen (italischen oder rätischen) Herkunft der Etrusker zuneigende Geschichtsforschung wieder mehr einer östlichen Herkunft derselben (d. h. der „Thyrrener") geneigt zu machen. Wie sehr dieser Inschriftenfund selbst den damals noch entschieden der

Italiker- bzw. Rätertheorie anhängenden Ed. Meyer in Verlegenheit zu versetzen vermochte, geht aus § 300 der 1. Aufl. von Bd. II seiner Gesch. d. Altert. (1893) – aus dem in der 2. Aufl., 1. Hälfte (1928) noch nicht wieder erschienenen Teil – drastisch hervor, wo es u. a. heißt: „Daß die Tyrsener von Lemnos (und Imbros) Etrusker waren, ist durch die Inschrift in einheimischer Sprache BCH (i. e. Bull de Corresp. hellénique, und gemeint ist eine der oben genannten Inschriften) X, 1 erwiesen"; wozu Ed. Meyer damals bemerken mußte: „Wie der italische Stamm hierher in das thrakische Meer gekommen ist, ist zurzeit noch völlig rätselhaft!" (Über den bedeutungsvollen vollständigen Frontwechsel Ed. Meyers in der Etrusker frage, wie ihn uns dessen neue Aufl. des II. Bds., 1. Hälfte, der Gesch. d. Altert.'s gebracht hat, ein Frontwechsel, der die begrüßenswerte, nach hundertjährigen Sträuben nun glücklich vollzogene Bekehrung der Großgeschichtschreibung zur östlichen Herkunft des kulturstiftenden „tyrrhenischen" Volksteils der Etrusker bedeutet, vgl. meine eingehenden Ausführungen in „Die Herkunft der Etrus ker", Kap. 3: „Die ägypt. Quellen über die ‚Turša'. Ed. Meyer üb. die Herkunft der Etrusker"; erscheint demnächst im Verlag der Frankfurter Verlags-Anstalt Berlin.) – Vielleicht trägt diese Erinnerung dazu bei, die Bedeutung der neuen Ausgrabungen della Setas, von denen Neppi Modona kurze Nachricht gibt, in volle Licht zu setzen. Diese Nachricht beruht auf einem Bericht della Setas selbst, die dieser im „Messager d'Athènes" (3. Jan. 1927) gegeben hat und lautet im Hauptteil (in Neppi Modonas Version u. meiner Übersetzg.) folgender maßen: „Aber vor allem interessant ist die Entdeckung der tyrrhenischen Nekropole, die über 130 Verbrennungsurnen mit reichen Grabbeigaben ans Licht förderte. Die Abwesenheit von Bronze- und der Überfluß an Eisenobjekten ließen die Datierung der Nekropole ins 9./8. Jahrh. v. Chr. zu, während die Waffen, durch Beile und Messer vertreten, an eine barbarische, nicht griechische Bevölkerung denken lassen, mit vielen Elementen der mykenischen Kunst, die voraussetzen lassen, daß die Tyrrhener oder Pelasger von Lemnos von dieser Kultur abstammen!" – Die Sachlage wäre heute also die: wir haben einerseits archaische Inschriften von Lemnos, deren Etruszität so fest steht, daß selbst der frühere, noch die italische Herkunft der Etrusker behauptende Ed. Meyer die damit unversöhnliche Schwierigkeit in Kauf nimmt, die alten Lemnier ausdrücklich als mit den „italischen Etruskern" identische Etrusker, bzw. Tyrrhener zu erklären. Das ist das feste Band, das – unabhängig von der herodotischen Tradition – die Etrusker bzw. Tyrrhener in Italien mit einer alten, vorgriechischen Bevölkerung in der Ägäis verbindet. Wir haben andererseits von derselben Bevölkerung, die jene Inschriften schuf, durch die neuen Funde künstlerische Beweise für die Zugehörigkeit zum vorhellenisch-ägäischen Kulturkreis erhalten. Diese alten Lemnier – wie gesagt, zweifelsfreie Etrusker bzw. Tyrrhener – sind also das Mittelglied, das nun auch rein archäologisch faßbar di

Etrusker Italiens mit dem altägäischen Völkerkreis verbindet: der letzte, im Doriersturm auf schützender Insel stehengebliebene Pfeiler einer Brücke, deren Enden unserem Blick hinter der glänzenden Wand der klassischen Zeit entschwunden waren, über deren Existenz aber heute für uns kein Zweifel mehr walten kann – da sie mit beiden Brückenköpfen vor unseren Augen wieder aufzutauchen beginnt!

Fig. 8. Ornament der äußeren Deckelfläche der Silberkiste Abb. 21

709.375
M886
c.1

THE UNIVERSITY LIBRARY

ZWEITER TEIL

DIE SPÄT-„ORIENTALISIERENDE“ EPOCHE DER ETRUSKISCHEN KUNST

EPOCHE DES ÜBERGANGS VOM „ORIENTALISIERENDEN“ ZUM „IONISIERENDEN“ STIL: CA. 650–550 V. CHR.

Fig. 9. Kriegerzug vom Silberkessel Abb. 16

DRITTES KAPITEL

Der Einsatz des Griechischen zwischen dem Orientalischen und dem Italischen. Abgrenzung gegen das Griechische. Paralysierung der Herrenkunst durch den Einbruch des Ionismus.

AUCH den „Tyrrhenern" hat in ihrer frühen Volksjugend die Sonne Homers geleuchtet! Noch bis heute konnte sich die Etruskerforschung – angesichts der herrschenden Verwirrung der Ansichten in der Herkunftsfrage – nicht entschließen, den damit ausgesprochenen Sachverhalt (wie überhaupt die ägäische Provenienz der etruskischen Kulturstifter) einer Deutung der etruskischen Kunstentwicklung entschlossen zugrunde zu legen. Und doch ist die Erkenntnis dieses Sachverhalts grundlegend für das volle Verständnis des Phänomens, daß die bei ihrem ersten Erscheinen so gründlich orientalisierte Kunstschöpfung der Etrusker so rasch und unaufhaltsam der Gräzisierung zu verfallen bestimmt war.

Wenn wir von dem westmediterranen („ligurischen") Element absehen, das in irgendeiner, wenn auch rätselhaften und konkret nicht faßbaren – mit einiger Bestimmtheit vielleicht nur bei der Herausbildung des Atriumgrabes festzustellenden – Weise an der Genesis der etruskischen Kunst beteiligt sein mag, so ergeben sich bei einer die ganze Entwicklung dieser Kunst umfassenden Untersuchung vier wesens- und ursprungsverschiedene Elemente, die,

in verschiedenem Grade und zu verschiedenen Zeiten, konstitutive Bedeutung für das etruskische Kunstschaffen erlangten. Das grundlegende Element, der eigentliche Mutterboden, der immer wieder von Fremdelementen befruchtet wird, sich jedoch bis zu seiner allmählichen Erschöpfung in späteren Jahrhunderten (die zugleich das Absterben der etruskischen Kunst überhaupt bedeutet) niemals völlig verleugnet, ist – wie eben dargetan – das altägäisch-kleinasiatische (autochthon-ostmediterrane) Element. Es ist der Grundstock aller etruskischen Produktivität, an dem alle Fremdelemente, wenn auch noch so überdeckend, sich ansetzen; es ist das Maß der, wenn auch noch so verborgenen, etruskischen Eigenart der künstlerischen Welt- und Selbstgestaltung; es ist die innere Grenze gegen allen, noch so übermächtigenden Einfluß von außen. Ihm am nächsten an innerer Gewalt über die gestaltende Phantasie der Etrusker kommt das orientalische Element im umfassendsten Sinne, ohne Spezifizierung in der Richtung auf die eine oder andere Nationalkunst des Orients. Der Geist des Orients ist der eigentlich zeugende Teil, gewissermaßen der Vater der etruskischen Kunst – falls wir das altägäische Seelentum als den empfangenden und empfänglichen Mutterschoß auffassen wollen; wenn dieser auch, wie es einem echten Muttervolk geziemt, mit dem Empfangenen sehr selbstherrlich umging. Jedenfalls aber ist es der orientalische Impuls, der der ganzen Verwirklichung des etruskischen Gestaltungsdranges die Bahn bricht und der sich auch unter der Decke der späteren Gräzisierung der Formen und Stoffe fast ebenso hartnäckig und unausscheidbar – immer irgendwie an allem Etruskischen beteiligt – erweist, wie die mediterrane Eigenart der Etrusker selbst. Das dritte, gleich näher zu untersuchende Element ist das griechische; es folgt zeitlich dem orientalischen und erreicht nie ganz dessen innere Gewalt über das Wesen der Etrusker, obwohl es nach der Zeitdauer seines Einflusses wie nach dem Ausmaß der Form- und Stoffübertragung jeden andern Fremdeinfluß bei weitem überragt: es wird zur eigentlichen und dauernden Formensprache der Etrusker. Aber wie man mit dem bloßen Wechsel der Sprache sein ursprüngliches Wesen nicht zu verlieren braucht – so spricht der Etrusker in dieser seiner einmal angenommenen künstlerischen Formensprache bis zu seinem Ende immer noch sich selber aus: sein vorhellenisch-mediterranes Seelentum, und stets eher noch orientalischen als echt griechischen Geist! Bis die Formensprache der Griechen selbst, inzwischen zur künstlerischen Verkehrs- und Weltsprache des ganzen Mittelmeerkreises geworden, sich von unten her auch ihrerseits mehr und mehr mit dem (infolge der Orphisierung und Pythagoräisierung des

Griechentums wiedererweckten) uralt ostmediterranen, ägäisch-kleinasiatischen Seelentume nährt und von oben her, besonders seit dem Alexanderzug nach Ägypten und Asien hinein, zunehmend mit orientalischen Anschauungselementen durchsetzt wird. So daß in der nachklassischen und der hellenistischen Epoche das Merkwürdige sich ereignet, daß eine wahre Renaissance des etruskischen Kunstschaffens sich gerade an den Ausbruch dieser so „ungriechischen", innerlich autochthonisierten und äußerlich orientalisierten Kunst der Spätgriechen anschließt – während zur Zeit der voraufgegangenen klassischen Hochblüte des strengen „echtgriechischen" Formenkanons die etruskische Schöpferkraft wie krank und gelähmt darniederliegt! – Folgt als viertes und zeitlich wie seiner Bedeutung nach letztes Element von – schon sehr fraglicher – konstitutiver Bedeutung für die etruskische Kunst: das italische. Es spielt gar keine oder zum mindestens eine nur äußerst ephemere Rolle bei der Genesis derselben; es hat keine andere als eine provinziell modifizierende Wirkung während ihrer ganzen Entwicklung – bis es, erst gegen deren Ende, und zwar nun in spezifisch römischer Form, einen mitbestimmenden Einfluß vor allem auf die etruskische Menschengestaltung erringt. Das aber ist eher eine Begleiterscheinung der fortschreitenden Romanisierung der Etrusker, ihres körperlichen Habitus, selbst, denn ein noch in deren Eigenschaften als Etrusker eingreifender Gestaltungseinfluß. Vielmehr muß hier nun umgekehrt schon von einer in weit durchgreifenderem Sinne für die römische Kunst konstituierenden Auswirkung des Etruskertums die Rede sein.

Doch wenden wir uns von diesem Vorblick durch die Jahrhunderte wieder zurück, der uns nur die Perspektive schaffen soll, innerhalb derer wir den richtigen Ansatzpunkt für den Einsatz des Griechischen ins Formenspiel der gesamten etruskischen Kunstentwicklung zu finden haben.

Soviel steht äußerlich-formengeschichtlich fest: auch die griechische Kunst ist (wie die italische) bei der eigentlichen Genesis der etruskischen Kunst gänzlich unbeteiligt. Ja, mehr noch: von griechischem Einfluß meldet sich in dem Reichtum der künstlerischen Zeugen der ganzen Ursprungsepoche (also etwa während des ersten Jahrhunderts etruskischen Schaffens und Raffens) kaum eine hauchartig hereinwehende Spur ganz am Ende derselben, und zwar noch in der unauflöslichen, charakteristisch frühionischen Verbindung mit rein orientalischen Motiven[1]), wie sie gleichzeitig

[1]) Vgl. z. B. den Bronzethron aus Caere (Abb. 126) und den Kessel samt Kesseluntersatz, ebenfalls aus Caere (Abb. 110). Oder auch die Art der Streifenteilung auf

bei den Ioniern in Kleinasien und Kypern selbst vorkommt (dort schon in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts). Die griechische Kunst ist in dieser Epoche eben selbst erst im Begriff, sich teilweise (besonders auf dem Festland) noch aus dem Geometrismus, teilweise (besonders in Kleinasien) auch aus dem Orientalismus zu der Rolle einer eigengültigen, überragenden Nationalkunst herauszuringen, die den festen Grund für ihre erobernde Kraft und ihre Weltgeltung abgeben sollte. Was während des 7. Jahrhunderts (bis auf einen Rest gegen Ende desselben) der etruskischen und der griechischen Kunst irgend gemein zu sein scheint, das ist ihnen gemein aus dem einzigen Grunde, weil ein gemeinsamer Einfluß von dritter Seite auf beide gewirkt hat: es sind allgemein im ganzen Mittelmeergebiet verbreitete künstlerische Objekte, Techniken und Moden, die ihren Ursprung jedoch in dem neu zur Kulturexpansion erhobenen Orient haben. Wenn wir also von einer „orientalisierenden" Epoche der Kunst der Etrusker sprechen, so ordnen wir sie damit in einen allgemeinen Weltzusammenhang des 7. Jahrhunderts ein, dem, wenigstens in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wenn auch in weit äußerlicherem Sinn, selbst die Griechen (vor allem ihr künstlerisch führender Zweig, die Ionier) noch eingeordnet werden müssen. Ein für die Etrusker charakteristischer Unterschied ist jedoch der, daß der auch formal (nicht nur, wie auch später, in der Stoffgesinnung) dominierende Einfluß des Orients auf ihre Kunst von ihnen viel länger und hartnäckiger festgehalten wird. Diesem Umstand sollte hier Rechnung getragen werden, wenn eine eigene, „spät-orientalisierende" Epoche – deren engste Grenzen, im Anschluß an Ducati[1]), schematisch mit den Jahren 625 und 575 v. Chr. angenommen seien – von der eigentlichen Ursprungsepoche der etruskischen Kunst abgetrennt wurde. Sie bezeichnet zugleich den Beginn des nun unaufhaltsam anwachsenden Einströmens ionisch-griechischer, aber auch peloponnesisch-dorischer Formgesinnung.

---

den Praenestiner Elfenbeinarmen (Abb. 31 u. 32), die jedoch einen weit früher anzusetzenden Einfluß der kyprischen Ionier selbst auf die Phöniker (nicht auf die Etrusker) darstellt.

[1]) Vgl. Storia dell' Arte Etrusca, IV Kapitel (S. 167ff). – Ich sehe mich jedoch durch die Verschiedenheit des zeitlichen Ablaufs der entsprechenden Vorgänge in den verschiedenen Stoffgebieten, sowie durch das verschiedene Tempo des Ablaufs dieser Vorgänge auch in den einzelnen geographischen Regionen dazu veranlaßt, die untere Zeitgrenze als eine offene zu behandeln und mit organisch Zusammengehörendem sie oft um ein bedeutendes zu überschreiten (so beispielsweise mit der Steinplastik bis unter 550 v. Chr. herab).

Die uns hier beschäftigende Epoche also ist eine typische Übergangsepoche, in der der ionische bzw. dorische Einfluß in einem schwankenden Kampfverhältnis mit dem perennierenden orientalischen steht; letzterer überdauert jedoch auf gewissen Gebieten – wie z. B., wenigstens teilweise, in der Steinplastik – auch diese Übergangsepoche noch um eine bedeutende Zeitspanne; während der formale Sieg des Ionischen auf anderen Gebieten, wie auf dem der Bronzeplastik, schon um 600 v. Chr. völlig feststeht. Charakteristisch für diese Epoche ist allem voran die nun rasch fortschreitende Paralysierung des ausgesprochenen Herrenkunstcharakters der älteren etruskischen Kunst, und das ist gleichbedeutend mit dem Schwinden ihres ausgesprochenen Mischkunstcharakters, was seinerseits die Verdrängung der Preziosenkunst aus dem Zentrum des Gesamtbildes der nationalen Kunstäußerung an dessen Peripherie bedeutet. Diese merkwürdig rasche und weitgehende Liquidation der eigentlichen etruskischen Luxuskunst – die, wenn sie auch, absolut genommen, bis zum Ende der etruskischen Kunst stets sehr bedeutend bleibt, doch relativ ihre führende Rolle darin einbüßt –: dies ist vielleicht die bedeutendste Folge des Einbruchs des Ionismus in die orientalisierende Kunst der Etrusker; und das beweist zudem, daß hinter dem Orientalismus der Ionier doch etwas gänzlich anderes stak als hinter dem der Etrusker. Denn der Ionismus trägt deutlich bereits in dieser Epoche einen anwachsenden Zug zur monumentalen Statuarik in die etruskische Kunst hinein – und damit etwas ihrem ursprünglichen Wesen Fremdes und auch später immer irgendwie Fremdgebliebenes, so glänzend die spätere etruskische Terrakotta- und Bronzeplastik auch auf diesem Instrument zu spielen gelernt hat (ohne jedoch jemals in der Steinplastik zu etwas der griechischen Marmorstatuarik Entsprechendem zu gelangen!). Wir können also diese spätorientalisierende Übergangsepoche um der tief in den Grundcharakter der etruskischen Kunst eingreifenden Einwirkungen der ionisch-griechischen Kunst willen ganz ebensogut auch als die früh-ionisierende Epoche auffassen und bezeichnen. So bleibt nur für die eigentliche Ursprungsepoche die Feststellung richtig, daß das Griechische für die etruskische Kunst noch keine konstituierende Bedeutung habe; wir können darum diese Ursprungsepoche, und nur diese, auch die vorhellenische nennen – und wir tun gut daran, dies zu tun, wenn wir sie von der ganzen nachfolgenden Entwicklung eindeutig abgrenzen und zugleich sie mit dieser unter einen einheitlichen Gesichtspunkt bringen wollen.

Dennoch bleibt für die Gesamtheit der beiden orientalisierenden Epochen

ein sie – auch abgesehen von der Rolle des Orientalischen – verbindender und gegenüber aller späteren Entwicklung charakterisierenden Umstand von prinzipieller Bedeutung bestehen: noch vollzieht sich (weder in der früh-, noch in der spät-orientalisierenden Epoche) keine einheitliche, alle andern Einflüsse endgültig verdrängende Anpassung der künstlerischen Formensprache der Etrusker an eine einzelne der überlegenen Fremdkulturen, keine unwiderrufliche Unterordnung des nationalen Selbstgestaltungsdrangs unter den Primat des künstlerischen Gestaltungsprinzips einer einzigen fremden Nation: das sollte in der Folge der formengeschichtliche Generalnenner erst der nächstfolgenden, der archaischen Epoche der etruskischen Kunst werden, die den endlichen und dauernden Sieg des hellenischen Genius – in der hocharchaischen Periode den der ionischen Griechen, in der reifarchaischen (wenn auch in einem weit negativeren Sinn) den auch der attischen – über die verschiedensten anderen Einflüsse und damit die Unterwerfung des etruskischen Gestaltungswillens unter die Führung des griechischen darstellt. Aber selbst dieser Sieg – das muß immer wieder betont werden – sollte nie ein vollkommener, in den Kern des etruskischen Seelentums selbst eindringender werden: es bleibt immer, bis in den Untergang etruskischen Eigenwesens im römischen Imperium selbst, ein Rest, der jedem etruskischen Kunsterzeugnis, sei es welcher Periode immer, den unverwechselbaren Stempel eben des Etruskischen aufprägt. Und dieser spezifisch etruskische Rest ist nichts anderes als das, was im vorigen Kapitel als das autochthon-mediterrane Eigenwesen der Etrusker erwiesen worden ist.

Ja, die tiefere Einfühlung und genaue Beobachtung etruskischer Kunst aller Epochen – gerade seit dem äußerlich unbezweifelbar vollständigen Sieg des Griechentums über sie – zwingt uns, noch weiter zu gehen. Wenn wir nur einmal gelernt haben, Etruskisches durch Etruskisches zu sehen, wie wir Griechisches durch Griechisches erkennen, ja, das Griechische zum mindesten auch vom Etruskischen aus zu betrachten (statt nach alter, allzu eingefleischter Gewohnheit alles Etruskische immer nur durch die klassisch-griechische Brille zu sehen): dann erweist sich immer klarer, daß ein tiefgreifender und durchgehender Antagonismus zwischen dem etruskischen Eigenwesen und dem führenden griechischen Einfluß immer im gleichen Sinne gleichsam kontrapunktisch wirksam bleibt. Bis dieser Antagonismus, durch das endliche Aufgehen des Etruskischen im Römischen, selbst innerhalb der römischen Eigenentwicklung der Kunst – ja, in derjenigen Gesamtitaliens, bis herab auf Renaissance und Barock – noch die Kraft bewahrt, etwas Un-, ja Wider-

griechisches stets lebendig zu erhalten (wobei natürlich auch Faktoren mitwirkten, die aus anderem als etruskischem, insbesondere aus dem unterschiedlichen Seelentum der verschiedenen Italiker selbst, sowie auch, wenn auch verborgener, der ligurischen Urbevölkerung entstammen mögen). Kurz, das ganze Leben und Überleben des etruskischen Eigenwesens innerhalb des gesamtitalischen Numens und seiner künstlerischen Ausdruckswelt stellt einen typischen Fall des völkerbiologischen und -psychologischen Vorgangs dar, für den Oswald Spengler den glücklichen Begriff der „Pseudomorphose" geschaffen hat. Und zwar sind es hintereinander die orientalische, die griechische und die italische (römische) Formverkleidung, die das etruskische Wesen, wie unter dem Fluch eines Karmas, durchlaufen hat – ohne jemals (als der Spätling, der es war) noch die Kraft zu entwickeln, sich ganz als Eigenwesen zu entpuppen und eine ureigene Formenwelt zu entfalten (die hatte ihm das kretische Führervolk seiner Völkerfamilie gewissermaßen um ein Jahrtausend vorweggenommen). Und da war es, zweifellos nicht ohne tieferen Grund, das Griechische, das die kunsthistorische Hauptgestalt abgab, in der uns das etruskische Eigenwesen erschienen ist. (Daß neben dem führenden ionischen Einfluß der dorische der süditalischen Griechen, aber auch der peloponnesische, weit bedeutender als bisher eingeschätzt werden muß, wird sich übrigens mit fortschreitender Forschung gewiß immer deutlicher herausstellen.)

Dem tieferen Grunde der Macht des Griechischen über das Etruskische nachzuforschen: dem soll nun noch der Rest unserer Untersuchung der beiden ältesten Epochen der etruskischen Kunst gewidmet sein und damit zugleich ein fester Grund als Ausgangspunkt für den zweiten Band unserer Darstellung gewonnen werden.

Fig. 10. Meerdämon. Binnenzeichnung von Abb. 160

Fig. 11. Herakles. Binnenzeichnung von Abb. 159

VIERTES KAPITEL

Der Ursprung der Macht des Griechischen über das Etruskische.

(Die Genesis des „Ionismus" in der etruskischen Kunst.)

1.

Gemeinsames Traditionsgut, unabhängige Traditionsform der altägäischen Erbmasse.

ZWEI Umstände sind entscheidend für das Verständnis der zweifellos nicht selbstverständlichen geschichtlichen Tatsache, daß das vorindogermanische, autochthon mediterrane Volk der Etrusker, das durch den Orient zu seiner eigenen künstlerischen Sendung erweckt worden war, sich mit seiner so erstaunlich reichen und vitalen künstlerischen Produktionskraft so bald wie willig, so willig wie gründlich dem Genius des führenden Kunstvolkes der Indogermanen hinzugeben, ja auszuliefern vermochte. Diese beiden Umstände sind: 1. die ägäische Herkunft der „Tyrrhener"; 2. die Tatsache, daß der

Geburtshelfer auch der ionischen Kunst derselbe „Orientalismus“ war, der den etruskischen Gestaltungsdrang aus seiner langen Latenz entbunden hat.

Grundlegend ist vor allem der eine – wie schon gesagt, noch nie ernsthaft dafür in Anspruch genommene – Umstand, daß die „tyrrhenischen“ Stifter der etruskischen Kultur und Kunst, bevor sie durch die Folgen des Doriersturmes aus ihrem Stammsitz geworfen und auf die Suche nach einer neuen Heimat getrieben wurden, jahrhundertelang im ägäischen Raum, an den Küsten und auf den Inseln Kleinasiens, mit den vordorischen Griechen (den „Achäern“) im Kondominium gelebt haben müssen! Wenn das nun auch in erster Linie bedeutet, daß auch die Tyrrhener – wie die Achäer – in ihren künstlerischen Lebensäußerungen (falls sie welche aufzuweisen hatten[1]) ganz der Führung des überragenden Kulturvolkes dieses Raumes und dieser Epoche, den Kretern, unterstanden; wenn das ferner zunächst auch bedeutet, daß die „Tyrrhener“ wie alle Völker dieses Raumes – und somit auch die Achäer – jahrhundertelang an dem in diesen Raum einströmenden Einfluß des Orients partizipierten (ja dies wohl, da dem Orient in Kleinasien näher anliegend als das isoliertere kretische Zentrum, in stärkerem Ausmaß als Kreta selbst): so ist dies zusammen doch noch nicht alles, was aus dem Sachverhalt des „tyrrhenisch“-achäischen Kondominiums entspringt; obwohl gewiß bereits diese beiden, durch Jahrhunderte gemeinsam (wenn auch natürlich, gemäß dem verschiedenen ethnischen Wesen, verschieden) absorbierten, Elemente des Autochthon-Ägäischen wie des Orientalischen genügen würden, um die Grundlage für ein besonderes Anziehungsvermögen alles Frühgriechischen, insbesondere natürlich des Ionischen, für die späteren „tyrrhenisierten“ Etrusker zu legen. Es kommt vielmehr, als dafür wohl in

---

[1]) Uns ist davon nichts bekannt oder überliefert; dies aber wohl nur deshalb nicht, weil es „Tyrrhener“ als besonderen Stamm in dem späteren Sinne damals (im 2. Jahrtausend v. Chr.) vermutlich noch nicht gab, sondern die Volkssplitter, die später unter diesem Namen zusammengefaßt wurden, ursprünglich integrierende Teile eines der kleinasiatischen Kulturvölker (am wahrscheinlichsten der Lyder) waren, welchem Volk jedoch das Ethnikon tur- oder turs- bereits angehaftet haben muß, wie der bereits im 13. Jahrh. v. Chr. in Ägypten erscheinende Name der „Turša“ beweist. – Vgl. dazu übrigens nun die oben, S. 95 f., Anm. 2, eingeschaltete Nachricht von den neuesten italienischen Ausgrabungen auf Lemnos, deren Ergebnis es wahrscheinlich macht, daß dort wenigstens im 9. u. 8. Jahrh. v. Chr. bereits eine eigene „tyrrhenische“ Stammeskultur von noch ausgesprochen altägäischem Charakter existierte.

spezifischem Sinne entscheidend, hinzu, daß die so enge jahrhundertelange Nachbarschaft[1]) der achäischen Griechen und der „pelasgischen" Stämme, zu denen die „Tyrsenoi"-„Tyrrhener" gehörten, unmöglich ohne wichtige gegenseitige direkte Beeinflussung kultureller Art, unmöglich ohne Folgen für das Vorstellungsvermögen und das daraus resultierende künstlerische Weltbild beider Beteiligten bleiben konnte.

Was die Griechen von den „Pelasgern" im allgemeinen übernommen und ihrem eigenen Weltbild unausscheidbar einverleibt haben, das wird sich gewiß mit fortschreitender Forschung – der ja Bachofen die Bahn schon lang im voraus gebrochen hat – als immer bedeutender herausstellen, als weit bedeutender jedenfalls, denn heute zugegeben[2]). Wenn auch vermutlich niemals mehr festzustellen sein wird, welches Bruchstück, und ob überhaupt irgendeines davon, den „pelasgischen Tyrrhenern" im besonderen gehört hatte – weil diese sich, wie gesagt, vermutlich bis dahin noch gar nicht als eigenen Stamm kenntlich gemacht haben werden.

Was aber umgekehrt die „Tyrrhener", auch wenn sie in diesen achäischen Zeiten noch als anonyme Teilhaber eines der autochthon-kleinasiatischen Kulturvölker (vor allem des lydischen) gelebt haben, den Achäern verdanken mögen – davon können wir uns dank Homer die denkbar plastischste und farbenreichste Vorstellung machen! Denn der gesamte Erlebnisstoff, der den homerischen Gesängen zugrunde liegt, geht anerkanntermaßen auf die vordorische, achäische Welt zurück. Wenn wir dies richtig bedenken und mit dem Faktum der nachbarlichen Zeitgenossenschaft der Ur-„Tyrrhener" – Zeitgenossenschaft nicht erst mit den homerischen Gesängen natürlich, wohl aber mit den in ihnen überlieferten Geschehnissen, Begebnissen und Mythenbildungen – verbinden: dann wird es uns nicht mehr so erstaunen, wenn wir bereits gegen Ende der Ursprungsepoche und dann in der spät-orientalisierenden Epoche der etruskischen Kunst mythologischen Darstellungen begegnen wie

---

[1]) Ob feindliche oder freundliche, bleibt sich für den hier ins Auge gefaßten Kulturaustausch gleich; denn bekanntlich ist selbst der kriegerische Verkehr auf einer gewissen Stufe (falls er nur lange genug anhält) ein oft äußerst wirksamer Kulturvermittler: das klassische Beispiel bieten die Kreuzzüge!

[2]) So hätten beispielsweise selbst in der Ilias so wichtige Partien wie die gewaltige Totenklage um Achill und ein solches Grundverhältnis wie das Achills zu der Meermutter Thetis überhaupt ohne entscheidende Mitwirkung von seiten der Erdmütter- und Todesreligion der vorgriechischen Autochthonen gar nicht entstehen können!

wa derjenigen der Flucht der Gefährten des Odysseus aus der Höhle des yklopen[1]); oder Herakles auf der kalydonischen Eberjagd, auf einem Bronzelief aus Perugia[2]); oder der legendär-„historischen" Szene aus dem troianihen Krieg, wie Achill, hinter einem Brunnen versteckt, Troilos, dem jungen ohn des Priamos, auflauert, um den arglos mit seinen Pferden zur Tränke eitenden hinterrücks abzustechen[3]); oder – um eine, auch schon in dieserühionisierenden Epoche noch der Ergänzung fähige Reihe zu schließen – hetis, die Achill die Waffen überreicht[4]), ein Thema, das auf dem Meistererk der archaischen Toreutik, dem Bronzewagen von Monteleone di Spoto[5]), triumphal wiederkehren wird.

Wenn wir nun zwar auch annehmen müssen, daß der direkte Verkehr zwihen den Etruskern und den Griechen Griechenlands zur Zeit, da diese Werke tstanden, bereits voll im Schwunge war und daß vielleicht schon um diese eit, etwa um 600 v. Chr., griechische Künstler selbst für etruskische Herren if italischem-Boden arbeiteten, und wenn wir auch den schon viel älteren erkehr mit den italischen Griechen, besonders mit der mächtigen und blüenden Kyme, gebührend in Rechnung setzen – so bleiben doch Anzeichen nug, um bei den Etruskern nicht nur eine weitgehende Selbständigkeit der iswahl gegenüber dem Grundstoff der homerischen Überlieferung, sondern radezu eine eigene, von derjenigen der klassischen Griechen iabhängige Tradition dieses Grundstoffes vorauszusetzen.

Dazu gehört vor allem der auffallende – oft bemerkte, aber nie erklärte – mstand, daß die etruskischen Darstellungen „homerischer" Vorgänge fast snahmslos irgendwelche bei Homer nicht zu findende Zutaten, Beeitumstände, Varianten enthalten; sowie, daß für viele, unzweifelhaft den iomerischen" verwandte, auf gleicher Ebene mit gleichen Elementen sich

---

[1]) Auf einer Elfenbeinpyxis aus Chiusi, im archäologischen Museum in Florenz bb. 53).

[2]) In der Glyptothek in München (vgl. Abb. 158–9 u. Fig. 11 im Text).

[3]) Auf dem zentralen Freskenbild des ältesten mit Malereien geschmückten Grabes n Tarquinii, der Tomba dei Tori. (Vgl. Abb. bei Fritz Weege, Etruskische alerei, Taf. 96; sowie bei Fr. Poulsen, Etruscan Tomb Paintings, Abb. 2, und i P. Ducati, Storia dell' Arte Etrusca, Abb. 224, Text: S. 222.)

[4]) Auf einem Bronzerelief aus dem Chiusinischen, im archäologischen Museum in orenz, hier Abb. 157.

[5]) Im Metropolitan Museum in New York. (Abb. bei Brunn-Bruckmann, f. 586/87, sowie bei Hausenstein, Die Bildnerei der Etrusker, Abb. 4/5.)

abspielende Vorgänge auf etruskischen Darstellungen (insbesondere der näch sten, archaischen – im zweiten Band des vorliegenden Werkes darzustellenden - Epoche) überhaupt keine literarischen Parallelen weder in den ho merischen Gesängen selbst, noch irgendwo anders nachzuweisen sind! Diese merkwürdige Sachverhalt wird ohne weiteres erklärt, ja, kann gar nicht ander erklärt werden als dadurch: daß die Etrusker über einen eigenen und dann notgedrungen sehr alten Traditionszug zurück zur ägäischen Welt achäische (vordorischer) Zeit verfügten, über den ihnen Bruchstücke des Grund stoffes bekannt geblieben sind, die den Weg in die endgültig – bekanntlich sehr späte – Redaktion der homerischen Gedicht nicht mehr gefunden haben.

Dabei braucht keineswegs angenommen zu werden, daß diese etruskisch Tradition als Ganzes eine umfassendere, vollständigere als die griechische ge wesen sei; sie war nur eine andere und andersartige. Ja, gewisse Umständ deuten darauf hin, daß sie im Gegenteil viel einseitiger, fragmentarischer ge wesen ist, von der Art, daß sie nur dem etruskischen („tyrrhenischen") Wese entsprechende Erinnerungen festzuhalten vermochte. Jedenfalls kehrt i den etruskischen Darstellungen besonders auf späteren Sarkophagen un Aschenkisten, mit auffallender Hartnäckigkeit und Monotonie immer wiede derselbe engbegrenzte Kreisausschnitt „troianischer" Vorgänge, bzw. alt ägäischer Mythenkomplexe wieder. Vor allem werden von den Etrusker immer wieder die wildesten und blutigsten Vorgänge bevorzugt, wie de Zweikampf zwischen Achill und Hektor; oder – in unzählbaren Wieder holungen – der Zweikampf zwischen Eteokles und Polyneikes, den Brüder der Antigone (der Kämpferin für das Erdmütterrecht!); oder die blutig Opferung der Polyxena, welcher der Schatten Achills in eigener Person bei wohnt; oder die Massenabschlachtung gefangener Troianer seitens Achills z Ehren seines Busenfreundes Patroklos, der ebenfalls als leibhaftiger Schatte bei der blutigen Szene zugegen ist; oder die Rachetat des Orestes an seine buhlerischen Mutter Klytaemestra, oder die Opferung Jphigeniens. Auch wir Herakles mit Vorliebe als der Löwenwürger und Eberjäger dargestellt; ode Odysseus, wie er mit dem Schwert die Kirke bedroht, seine mit Schweins köpfen herumstehenden Gefährten wieder in Menschen zurückzuverwandeln oder wie er, dem Hades zum Opfer, den Hals eines Widders mit dem Schwert durchbohrt; oder, um schließlich eine charakteristische etruskische Grotesk zu erwähnen, der Schwabenstreich einiger Helden, die mit einem gepfählte Baumstamm einem polyphemartigen Unterweltsungeheuer (namens „Cacus"

as Stirnauge ausbohren (auf einer Gräberfreske in Tarquinia) usw. Alle diese Motive und andere, meist ähnliche dazu sind auf Hauptwerken der archaischen und der späteren Epochen – oft in mehreren, ja vielen Wiederholungen – nachzuweisen[1]).

Es ist in der Tat, als hätte ein eigener, spezifisch etruskischer Kanon bestanden, nach dem auch die klassisch-griechische Überlieferung einseitig der eigenen – im Gegensatz zur griechischen jedes inneren Maßes entbehrenden – Tradition angepaßt und zu diesem Behufe jene rücksichtslos zerstückelt und geplündert worden wäre. Und es ist gewiß kein Zufall, daß dabei in so hervorstechendem Maße Blut und Blutrache und ähnliche Vorstellungen als Kriterien dienen und die entschiedene Hauptrolle neben der der Jenseitsmystik, der Schattenbeschwörung, spielen. Denn zweifellos ist es die mutterrechtliche, allen Mittelmeer-Autochthonen eigene Glaubens- und Vorstellungswelt, die hier die Auswahl entschieden hat und die gewiß auch das Bindemittel der spezifisch etruskischen Tradition uralter ägäischer Mythen-Erinnerungen gewesen ist.

Wir müssen hier überdies auch in Anschlag bringen, daß wesentliche und ausgebreitete Mythenkomplexe der griechischen Überlieferung von Ursprung aber nicht griechisches, sondern autochthones Urgut gewesen sind. So beispielsweise der ganze zweifellos aus mutterrechtlichem Grunde entsprossene mächtige Komplex der Orestie! Ja, selbst Herakles und sein gewaltiger Mythenkreis sind nichts als eine konsequente hellenische Umdeutung einer vorhellenischen Glaubensgestalt, die ebenfalls – wie schon seine Verbindung mit der lydischen Omphale erweist – auf mutterrechtlichem Grunde gewachsen ist[2]). Wie kontrapunktisch gegensätzlich ihrem eigenen Wesen die Griechen diese hybriden Stoffe und Gestalten ursprünglich empfunden haben müssen, das erweist nichts so gut wie die Tatsache, daß vornehmlich sie – und das durch die Orphik mächtig wieder erneuerte Wissen um ihre Gegensätzlichkeit – es gewesen sind, die dem griechischen Genius die urdramatische Auseinandersetzung aufzwangen, welche in ihrer endgültigen künstlerischen Gestalt die Geburt der attischen Tragödie, und damit des abendländischen Dramas

---

[1]) Da diese Werke zum Darstellungsgebiet der nächsten beiden in Aussicht genommenen Bände des vorliegenden Werkes gehören, so sollen die näheren Nachweise dort gegeben werden.

[2]) Vgl. J. J. Bachofen, Die Sage von Tanaquil, 1870, ein Werk, das – ausgehend vom sabinischen und etruskischen, in Verbindung mit Tanaquil auftretenden „Herakles“ – in einzigartig umfassender und entscheidender (obwohl bis heute gänzlich unbeachteter) Weise diesen Nachweis liefert!

überhaupt, darstellt. Um so inniger verwandt waren diese Stoffe und Gestalten dem hybriden Eigenwesen der „tyrrhenischen" Etrusker, ihrem mediterran-autochthonen „Pelasgertum" – ja, näher besehen, sind diese Mythenkomplexe vorgriechischen Ursprungs die eigentliche Selbstverklärung dieses Eigenwesens.

Wie es nun heute wohl als sicher gelten kann, daß die Etrusker ihren eigenen Herakles, unabhängig vom griechischen, aus hoher Ursprungszeit herab auf die Geschichte brachten – einen Herakles übrigens, der mehr mit dem phönikischen, dem löwenwürgenden Melekertes (Melkart), zu tun hat als mit dem griechischen –, so mag sich mit fortschreitender Erkenntnis der Eigenbedeutung alles Etruskischen immer klarer herausstellen, daß sehr vieles davon, was heute noch auf die Griechen zurückgeführt und von ihnen abgeleitet wird, oder werden zu müssen scheint, nichts anderes ist, als verschieden festgehaltene Erinnerung an gemeinsame altägäische Zeiten, nichts anderes als „tyrrhenisches" (ostmittelmeerisches, altägäisches) Urgut, das jetzt die künstlerische Formensprache der Hellenen zu sprechen lernen mußte – wie ehemals die achäischen Hellenen die Formensprache der Ägäis sprachen. Und wie uns heute das Eigengriechische auch schon in jener fernen ägäischen Zeit unter der Formenmimikri der angenommenen Fremdsprache unverkennbar durchzuschimmern beginnt – so wird auch der Schleier der formalen hellenischen Pseudomorphose sich heben, der sich so tief verhüllend über das etruskische Eigengesicht gesenkt hat: und wir werden auf diesem Antlitz den letzten Abglanz eines künstlerischen Seelentums wiedererkennen, das einst in Knossos und Phaistos, in Mykene und Tiryns, in Orchomenos und Troia und selbst noch in Sardes seine eigene Weltzeit gesehen hatte. Dieses vorhellenische Seelentum aber hatte dabei dem neuen Seelentum des jungen Griechenvolkes, das bei ihm in denkwürdige Lehre kam, zu tief in die Augen schauen lernen, als daß es in seiner Altersblüte, vom steilen Aufstieg des jüngeren Genossen überwältigt, nicht hätte versucht werden sollen, mit denselben Mitteln wie dieser selbst es ihm nachzutun und sich erneut nach dem Glanz der ewigen Jugend emporzustrecken, der einmal schon von der Stirne Kretas geleuchtet hatte! Vergeblich – denn die Weltzeit hatte sich von der altmittelmeerischen Völkerfamilie abgewandt, und ihr volles Licht fiel dem glänzenden Liebling aller kommenden Zeit, dem Griechenvolke, zu.

Und damit die Umkehr aller geschichtlichen Verhältnisse eine vollkommene sei: war es ehemals die kretische Herrenkunst, die den Volksgeist der ersten Hellenen unter ihr Imperium zu beugen vermocht hatte, so ist es nun umgekehrt der künstlerisch mündig gewordene Geist dieses zur Freiheit geborenen

Volkstums selbst, der die etruskische Herrenkunst – die Erbin der kretischen – andererseits überwältigt. Es ist ein einziger, zusammenhängender Jahrtausendprozeß, der diese Umwälzung der ganzen Geisteslage umfaßt! Und darum darf es uns nicht wundern, wenn den früheren Sieger und nun Besiegten mit dem früher Besiegten und jetzigen Sieger in der Tiefe eines Jahrtausends gemeinsame Quellen geschichtlichen und mythischen Erlebens verbanden, mögen diese Quellen auch, der grundverschiedenen Natur der nur so Geeinten gemäß, zu einander völlig entgegengesetzten Polen geflossen sein. Genau dieselbe Umkehrung aller Verhältnisse, mit derselben Quellengemeinschaft mythischen und geschichtlichen Erlebens, sollte sich in der Folge, nur in hellerem Licht und mit gewaltigeren Mitteln der Geschichte, zwischen Etrurien und Rom abspielen (nur daß hierbei der Besiegte eine weit mächtigere Nachwirkung in der ganzen künstlerischen Entwicklung des Siegers hervorrufen sollte!). Und auch diese Duplizität ist kein Zufall! Denn auch dieser Vorgang ist nur eine Stufe in derselben riesigen Psychomachie, ein Akt (der letzte, entscheidende) in dem Weltenschauspiel, in dem wir hier noch mitten drin stehen: der Übertragung der menschlichen Macht über den Lebensraum des Mittelmeers von dem uralten chthonischen Seelentum seiner vorindogermanischen Ureinwohner auf den uranischen Geist der Eroberervölker des indogermanischen Nordmenschentums.

2.

Die ionisierende „Pseudomorphose": die große schöpferische Illusion der etruskischen Kunst.

So bleibt uns nur noch übrig, jenen andern Hauptgrund des raschen Einströmens des griechischen Formwillens in die etruskische Kunstübung zu untersuchen, der in der Eigenart der frühsten auf Etrurien direkt und eingreifend einwirkenden griechischen Kunst, der ionisch-kleinasiatischen, beschlossen ist. Er ist, wie sich schon daraus ergibt, ein mehr unmittelbar wirkender, aktuellerer, in den Zeitverhältnissen begründeter und setzt jenen andern, vom Ursprung her wirkenden seinerseits voraus. Denn es ist nicht einzusehen, wie der Zustrom ionischen Geistes ein so elementarer, in der Folge auch das nichtionische (den Etruskern unvergleichlich viel fremdere) Griechentum in sein Gefälle reißender hätte werden können, wenn der Boden für ihn nicht schon durch so ganz wesenhafte Vorbedingungen bereitet gewesen wäre, wie sie jene ägäische Traditionsgemeinschaft geschaffen haben muß. Es wäre – bei der den Griechen in Blut und Wesen antipodisch entgegengesetzten Natur der Etrusker – ohne solche, durch lange, schicksalhafte Gemeinschaft

historischen Erlebens geschaffene Bereitschaft ganz unverständlich, daß der Einfluß des Ionischen nicht bestenfalls eine lediglich vorübergehende, modehafte Anpassung, sondern eine dauernde – wenn auch immer innerlich begrenzte – Besitzergreifung Etruriens durch das griechische Numen bewirkte. Und ebenso unbegreiflich bliebe, wie die Oberherrschaft des dem etruskischen Eigenwesen so viel näheren Orientalischen, die noch eben in der Ursprungsepoche der etruskischen Kunst eine derart dominierende war, ohne tiefste innere, konstitutionelle Bereitschaft so rasch und dauernd – was die Formgesinnung betrifft – hätte gebrochen werden können.

Freilich ist es nun eben für den Anfang entscheidend gewesen, daß das Griechische den Etruskern nicht sofort in hundertprozentigem Gehalt entgegentrat. Welche Mißwirkung ein solches unvermitteltes Zusammentreffen – trotz der Gemeinsamkeit der ägäischen Tradition (die über das Klassisch-Griechische keine Macht mehr ausübt) – hätte haben können, das wird uns klar, wenn wir die außerordentlich merkwürdige und aufschlußreiche Diskrepanz bedenken, die zwischen den Entwicklungskurven der griechischen und der etruskischen Kunst von dem Augenblick an eintritt und zu einem wahren Verhängnis für die Etrusker anschwillt, in dem die attische Kunst die ionische in der Führung ablöst und den Grund legt für die klassische Hochblüte der griechischen Kunst: der griechischen Klimax nach oben entspricht aufs genaueste eine etruskische nach unten! Ein über ein Jahrhundert – und zwar von weit vor der Mitte des 5. bis etwa in die Mitte des 4. Jahrhunderts – andauernder Erschlaffungszustand der etruskischen Produktivität, der, was die Abwesenheit von Hauptwerken betrifft, fast auf einen völligen Hiatus hinausläuft; gar erst im Vergleich mit den Griechen, während in der ionisierenden Epoche dieser Vergleich nicht selten (wenn auch nur auf Teilgebieten) zugunsten der Etrusker ausfällt!

Diese erstaunliche, schon immer bemerkte, nie erklärte Lücke in der etruskischen Kunstentwicklung soll hier etwas näher auf ihre Ursachen hin untersucht werden, obschon damit in das Stoffgebiet des zweiten Bandes vorgegriffen werden muß. Denn wir haben schon, ja gerade hier, wo wir die Stiftung des etruskisch-griechischen Schicksalsverhältnisses aus seinen tieferen Zusammenhängen heraus zu erklären haben, allen Anlaß, die Einsätze beider Partner von vornherein in ihr richtiges Verhältnis zu bringen. Dieses aber läßt sich erst aus der Perspektive seiner Folgewirkungen in seiner nackten Wahrheit ermitteln, da beim Beginn der Aufnahme des Ionismus in das etruskische Numen Kräfte wirksam sind, die das wirkliche Verhältnis eher zu verhüllen,

ls aufzuschließen geeignet sind[1]). Das erwünschte Licht aber, das rückvirkend erst die wahre Rolle des „Ionismus" bei den Etruskern im Vergleich u dessen Bedeutung bei den Griechen selbst durch gleichzeitigen Vergleich eider mit der klassischen Epoche hervorzutreiben vermag, dieses das ganze Verhältnis von Griechentum und Etruskertum erhellende Licht läßt sich urch nichts in solchem Grade gewinnen, wie durch eine Untersuchung der ieferen Gründe der großen Lücke in der etruskischen Kunst während der lassischen Blütezeit der griechischen.

Allerdings – die Untersuchung dieses Phänomens kann sich auf keine Vorrbeit stützen; sie muß auf eigene Gefahr und Verantwortung unternommen verden. Es gilt dabei zunächst, alle die bequemen Oberflächengründe beieite zu räumen, mit denen man bisher dieser merkwürdigen Lücke im truskischen Kunstschaffen, die ausgerechnet mit dem sogenannten „Golenen Zeitalter" des griechischen zusammenfällt, glaubte zu Leibe rücken zu önnen. Schon Dennis meinte – und diese Meinung kann man noch heute elbst von Fachleuten hören –, sie sei lediglich auf zufälligen Mangel an Glück ei den bisherigen Ausgrabungen zurückzuführen und hoffte, sie werde einnal durch neue Ausgrabungen gefüllt werden. Doch haben die überaus zahleichen und an Material allerersten Ranges förmlich überquellenden Ausrabungen seither, im Verlauf von drei Vierteljahrhunderten, nicht das geingste in dieser Hinsicht geleistet: vielmehr ist durch sie so gut wie immer ur der Reichtum der früheren und der späteren Epochen vermehrt worden, a derart angewachsen, daß der Vorsprung jener Epochen seitens der mittleen Zeit nach menschlichem Ermessen wohl uneinholbar geworden ist. Andere vollten und wollen diese Lücke auf andauernde kriegerische Bedrängnisse er etruskischen Nation zurückführen. Aber dafür fällt gerade die schwerste olche Bedrängnis, die gleichzeitig zusammentreffenden Ereignisse der Erberung und Zerstörung Vejis durch Camillus (395 v. Chr.) und des Gallierturmes, in viel zu späte Zeit. Schon näher läge es, was die Möglichkeit der eitlichen Verursachung betrifft, den Sturz der etruskischen Herrschaft über Rom (Vertreibung der Tarquinier) am Ausgang des 6. Jahrhunderts und eine ladurch bewirkte Verschmälerung der nationalen Lebensbasis für das schon

[1]) Woraus denn immer wieder, auch bei hervorragenden Forschern, die Neigung ntsprang und noch entspringt, die ionisierende etruskische Kunst einfach als eine künstlerische Provinz des Griechentums zu behandeln, und dementsprechend auch lle Folgeverhältnisse der beiden Numina einseitig vom letzteren aus zu beurteilen, woraus unvermeidlich eine Denaturierung des etruskischen Grundstoffes resultiert.

seit Beginn des 5. Jahrhunderts allmählich eintretende Erlahmen des etruskischen Kunsttriebes verantwortlich zu machen. Dagegen ist geltend zu machen, daß das ganze 5. Jahrhundert uns die etruskische Nation, trotz des Verlustes von Rom, geschichtlich auf voller Höhe zeigt, im Bündnis mit dem mächtigen Karthago, blühend und mächtig in ganz Campanien, und vor allem (seit nach der Mitte des 6. Jahrhunderts) in ständiger Ausbreitung ihrer politischen und kulturellen Herrschaft über den Apennin bis an den Fuß der Alpen, im ungestörten Vollbesitz der reichen, fruchtbaren oberitalischen Tiefebene. Und wie stimmt überhaupt mit diesem Erklärungsversuch durch kriegerische Bedrängnis oder politischen Machtzerfall die anerkannte und gewiß bemerkenswerte Tatsache überein, daß die etruskische Kunst im 4. und 3. Jahrhundert – während (seit dem Fall von Veji) eine fast ununterbrochene Kette schwerster kriegerischer Bedrängnisse seitens des aufsteigenden Rom (bei völligem Verlust des transapenninischen Etruriens an die Gallier) die Lebensbasis der Nation fortschreitend zerrüttete, bis zu der nationalen Katastrophe der völligen Unterwerfung unter Rom (zweite Schlacht am Vadimonischen See: 282 v. Chr.) – daß ausgerechnet während dieser Unglückszeit die etruskische Kunst einen so triebkräftigen Aufschwung, solch schaffensreiche Renaissance erleben konnte, daß dieser neuen Blüte die erdrückende Masse künstlerischer Hinterlassenschaft der Etrusker zu verdanken ist, die besonders die italienischen Museen überfüllt[1]) und daß diese Kunstblüte noch über das ganze 2. Jahrhundert anzuhalten vermochte, bis sie erst im letzten vorchristlichen Jahrhundert erstirbt[2])?

---

[1]) Naturgemäß, bei der Breite der Produktion und ihrer handwerksmäßigen Übung von (gegen früher) meist sehr geschwächter Qualität. Darunter aber wieder ganze ausgedehnte Gruppen, wie vor allem die der Porträtplastik, die eine Fülle von Meisterwerken aufweisen, wie sie in der gesamten späteren Kunst selten wieder erreicht und nur von besonderen Genieleistungen übertroffen worden sind.

[2]) Auf welche allgemeinen Ursachen und auf welche besonderen Gründe diese der hellenistischen Kunst der Griechen parallel laufende, mit ihr innig verbundene Spätblüte der etruskischen Kunst zurückgeführt werden kann, das kann hier nicht ausgeführt, muß vielmehr für den dritten Band unserer Darstellung zurückgestellt werden. Uns interessiert hier unmittelbar nur, daß diese Blüte des Kunstschaffens trotz chronisch katastrophaler politischer Verhältnisse überhaupt möglich war. Freilich sind auch die tieferen Gründe des Sichwiederfindens des etruskischen und des griechischen Numens in ihrer beider späterem Kunstschaffen von hohem Interesse für unseren hier zu führenden Nachweis. Für hier aber muß der Hinweis darauf

Nein, um die Paralysierung des etruskischen Kunstschaffens während der lassischen Hochblüte des griechischen zu erklären, bedarf es anderer, tieferer, nnerlicherer Gründe. Diese sollen hier nur in knappem Umriß dargetan wer-en, in dem Ausmaß, wie es unsere Beweisführung für die eigentliche Rolle es Ionismus bei den Etruskern erfordert; während die eingehende Darstel-ung der „klassischen" Epoche der etruskischen Kunst (sofern von einer solchen berhaupt gesprochen werden darf) dem nächsten Band dieses Werkes gehört.

So sei denn hier gleich mit dem Endergebnis begonnen und gesagt: Erst ie hochklassische griechische Kunst des „Goldenen Zeitalters" ist das, was en rein abendländischen Typus des Kunstschaffens unverwech-elbar und frei von allem fremden Einfluß in die Weltentwicklung der Kunst ebracht hat[1]). Mit dieser Feststellung ist die Grenze aufgerichtet, die für ie Etrusker in ihrem Wettbewerb mit den Griechen absolut nd für immer unübersteiglich bleiben sollte. In dem Augenblick, a die Griechen in ihrer Kunst wirklich ganz sich selbst gefunden hatten, als ie auch den letzten, längst durchsichtigen Schleier oder auch nur Schimmer er auch von ihnen durchlaufenen, wenn auch längst (z. B. durch den do-ischen Tempel) schon durchstoßenen orientalisierenden Pseudomorphose end-ültig abgestreift hatten und vor allem in der Menschendarstellung nackt und lar nur ihres Eigenwesens unverfälschten Ausdruck aus sich herauszustellen ermochten: in diesem Augenblick trat – psychisch wie somatisch, ethnisch wie sthetisch – ein so völlig neuer (wenn auch natürlich längst vorbereiteter) ormenkanon in die Welt, daß nicht nur eine so wenig in ihrem Eigenkern ge-estigte und zum Eigenausdruck gelangte Kunst wie die der Etrusker, sondern elbst eine so fest in ihrer eigenen uralten Tradition gegründete wie die ägyp-ische vor dem neuen Gesetz kapitulieren mußte (und in der Folge beispielsweise elbst eine so ferne und fremdartige wie die indische in ihren eigenen Grundfesten avon erschüttert werden konnte). Die Etrusker aber mußten die ersten sein,

---

enügen, was bereits eingangs dieses Abschnitts angedeutet worden ist: daß diese päte Renaissance eines fast noch innigeren Verhältnisses der etruskischen zur riechischen Kunst, als es selbst in der Zeit des Ionismus bestanden hat, nicht zu-ällig mit einer wieder „ungriechischer" gewordenen Kunstübung der Griechen, mit eren fortschreitender Autochthonisierung und zugleich Orientalisierung („Dia-ochen"-Kunst!), zusammenfällt.

[1]) Damit soll keine Wertung, sondern eine bloße Feststellung ausgesprochen sein. Meine „persönliche Gleichung" würde mich entschieden auf die hocharchaische riechische Kunst festlegen.

die den Stoß zu spüren bekamen, der vom Durchbruch des klassischen Kanons ausging, und sie mußten ihn auch am erschütterndsten verspüren – nicht nur weil sie von allen zeitgenössischen Kunstvölkern am nächsten beim Herde saßen, sondern weil sie von allen das einzige Kunstvolk waren, das seit der „orientalisierenden" Epoche den Weg mit den Griechen Seite an Seite gegangen war, das sein Eigenwesen, soweit das innersten Gesetzmäßigkeiten gemäß überhaupt möglich ist, blind an das griechische hingegeben hatte und das nun vor einer hohen Mauer stand, die zu erklimmen es niemals hoffen durfte! An dieser Stelle ihres Weges mußte ein Rückschlag, eine Ernüchterung, eine Entmutigung, ein Versagen über die etruskische Kunst kommen – um so verhängnisvoller und lähmender, als sie bis hierher mit wahrhaft hybrider Exuberanz des Hervorbringens, in einem wahren Taumel des Wahnes fortgeschritten war, ihren eigenen Weg zu gehen, wenn sie den des ionischen Griechentums zu dem ihren machte, und dem Scheine verfiel, ihr eigenes schöpferisches Werk nach dem Gesetz zu tun, nach dem sie angetreten. Da muß über die denkenden der etruskischen Künstler[1]) die Erkenntnis wie ein Schlag gekommen sein: daß all das nur ein Traum, eine Phantasmagorie, ein Verkleidungsspiel gewesen, daß unter dem Gewand der wahl- und wesensverwandt gewähnten ionischen Kunst schon immer dieses strenge Gesetz eines urfremden Seelentums gelebt und nur weniger sichtbar gewirkt hatte, daß nur das Gewand ihnen verwandt, der Geist aber, der darin schuf, ihnen ursprungsfremd, ja wesensfeindlich war! Kein Zweifel: einer der größten, tragischsten Zusammenbrüche des Kunstschaffens in der Kunstgeschichte steckt hinter der großen Lücke der etruskischen Kunstentwicklung, die gleichzeitig mit dem Aufstieg der griechischen Kunst auf ihre klassische Höhe einsetzt. Dieser Zusammenbruch ist der einer großen Illusion der etruskischen Kunst, der Illusion, die mit dem Einbruch des Ionismus über sie gekommen war – einer wahrhaft großen, einer schöpferischen Illusion, die, allem tragischen Ausgang zum Trotz, es vermocht hat, das Höchste, das dieses Spätlingsvolk überhaupt zu leisten fähig war, in einer Fülle von Kunstwerken aus ihm herauszuholen. Von Werken – nicht zu

[1]) Und solche hat es gewiß im vollen Sinne unseres Geniebegriffs gegeben, da gerade gegen Ausgang und auf dem Gipfel der ionisierenden Entwicklung ein Vulca in Veji (oder wer es gewesen sein mag) den Apoll, die herrlichste Terrakottastatue des Altertums, schuf und den kapitolinischen Tempel mit weitberühmten (nicht auf uns gekommenen) Statuengruppen schmückte!

vergessen –, denen es nicht selten (wie etwa dem Apoll von Veji) gelang, selbst die gleichartigen Werke des gleichzeitigen ionischen Griechentums im Auge der Nachwelt zu überglänzen.

Worin besteht nun aber diese große Illusion der etruskischen Kunst und wie ist sie zustande gekommen? Das ist die eigentliche Frage, die hier gestellt werden sollte, die jedoch nur auf dem Umweg über eine Gegenüberstellung des Etruskischen mit dem Klassisch-Griechischen gestellt und überhaupt gefunden werden kann. Kein Zweifel: wäre aus irgendeinem Grunde die etruskische Kunst erst mit der reifen klassischen der Griechen (ohne Dazwischentreten des Ionismus) zusammengetroffen – die Illusion, aber auch die ungeheure Befruchtung durch das Griechische, kurz, die ganze sogenannte „Gräzisierung" der etruskischen Kunst wäre gar nicht zustande gekommen. Und dies zwar aus dem Grunde, weil jedes Mittelglied gefehlt hätte, um diese beiden ursprungsfremden Numina zusammenzubringen. Denn in der klassisch-griechischen Kunst ist erstens (abgesehen von der bloßen Nomenklatur der dargestellten Götter und Helden der Vorzeit) jede Empfindung, jede Erinnerung, die aus dem Achäisch-Altägäischen, aus dem Kretisch-Mykenischen stammte, vielleicht nicht vergessen, aber abgestreift, oder besser: durch Selbstgestaltung von innen heraus völlig überwunden. In der klassisch-griechischen Kunst ist ferner auch der letzte Hauch irgendeines aus dem Orientalismus stammenden Formgefühls verschwunden, durch die ans eigene Ziel gelangte schöpferische Eigenkraft gänzlich aufgesogen oder ausgestoßen. Sind zwar nicht ihre Ursache, aber ihre Geburtswehen doch die siegreichen Kämpfe gegen die Perser gewesen. Und in der Tat ist es den Etruskern, trotz der über ein Jahrhundert lang mächtig auf sie einwirkenden ionischen Kunst (die doch für die Griechen die erste, entscheidende Stufe zur Aufrichtung ihres klassischen ästhetischen Weltgesetzes war), niemals geglückt, den klassischen, attischen Stil wirklich zu assimilieren.

Der voraufgehende Ionismus aber ist – gemessen an dem schließlich zutage getretenen Kanon – vom Anfang bis zum Ende nie ganz eine rein griechische, immer in gewissem Grade eine, wenn auch diesen Charakter fortschreitend verlierende Mischkunst gewesen – auch noch, als neben ihm (schon lange vor den Perserkriegen) die attische Kunst mit ahnungsvollem schwerem Ernst zu den monumentalen Werken ihrer reifarchaischen Periode ausholte. Diejenige ionische Kunst gar, mit der die Etrusker (schon seit der Mitte des 7. Jahrhunderts) zuerst in Fühlung kamen, unterschied sich von der eigenen etruskischen dieser Zeit, die eine ausgesprochene Misch- und Lu-

xuskunst war, noch in kaum merklichem Grade und konnte von einer Herrenkunst auf den ersten Blick für ihresgleichen genommen werden. Das unmittelbar wirksame, weil augenfällige Bindeglied zwischen etruskischer und ionischer Kunst aber war im Zeitpunkt ihres Zusammentreffens nichts anderes als der hochgradige Orientalismus beider Künste. Die Ionier Kleinasiens – die ja Homer hervorgebracht hatten – sind überdies als die wirklichen örtlichen Geisteserben der altägäischen Kultur anzusehen, bei denen der Zusammenhang mit deren Tradition – und mochte er zuletzt auch nur ein Zwirnsfaden sein – niemals gewaltsam abgerissen worden war, wie auf dem griechischen Festland durch den Doriersturm, und bei denen darum die künstlerische Eisenkur des rein geometrischen Stils (aus der letztlich als Dauerfrucht die Strenge des attischen Formenkanons, nach langer Sammlung der Kräfte, emporgewachsen ist) niemals die entscheidende Bedeutung für die Konsolidierung des künstlerischen Eigenwesens erlangen konnte, die sie während des griechischen Mittelalters für das Stammland hatte. Darum blieb ihnen die wirkliche achäisch-„homerische" Welt (ich meine nicht deren klassischen Kanon, wie er im Stammland sich herauskristallisierte) mit ihren altägäischen Hintergründen immer lebendiger, darum blieben sie der orientalischen Welt immer offener, als dies bei den Bruderstämmen auf dem griechischen Festland der Fall war – von denen ja auch die Zertrümmerung selbst der schon sehr nach dem klassischen Ideal kanonisierten homerischen Tradition ausgehen sollte. Darum auch stammen Empedokles und die eleatischen Naturmystiker und Pantheisten aus dem kleinasiatischen Ionien, darum Pythagoras aus dem noch bis in historische Zeit herab „tyrrhenisch" gebliebenen Samos, darum brach von Kleinasien ein Herodot auf, um die östliche Welt zu ergründen. Mit dem schritt- oder stoßweise auf einem Gebiet nach dem andern erfolgenden Durchbruch des klassischen Kanons aber (von der Geburt des – nicht zufällig so genannten – dorischen Tempels über das attische Drama bis zur Athena oder zum olympischen Zeus des Phidias) ist der große innere Schnitt getan, der das Abendland vom Morgenland – und vom Mutterland der altmittelmeerischen Kultur endgültig zum Selbstbewußtsein abscheidet[1]). Und derselbe Schnitt ist es, der zwischen den Etruskern und den Griechen mittendurch geht und der die

[1]) Was selbst noch in dem durchaus nicht zufälligen Unverständnis zutage tritt, mit dem rein „klassisch" gebildete Forscher der Neuzeit durch lange Zeiten hindurch – und teilweise bis in unsere Tage hinein – allem Orientalischen und Altmittelmeerischen (und darum auch, wie etwa Mommsen, allem Etruskischen!) entgegentraten.

Etrusker mitten im Endkampf des künstlerischen Wettbewerbes mit den Griechen aus dem Sattel wirft.

Das Orientalische und Altägäische im Formempfinden der Ionier also war die Fata Morgana, die die Etrusker bezauberte und die ihnen den Schritt vom Vorbild des Rein-Orientalischen zu dem des Ionischen gar wie eine Heimkehr zum eigenen Ursprung vorgaukeln mochte. Dennoch ist eben die Kunst des östlichen Zweigs der Griechen nichts anderes als der erste – nur relativ noch unter dem Bann der alten erzieherischen Mächte vollzogene – Geniestreich des Gesamtgriechentums, um sich von allen diesen Abhängigkeiten und zugleich von der Formerstarrung des griechischen Mittelalters endgültig loszureißen! Weil diese Formerstarrung – ursprünglich eine äußerst zweckmäßige Selbsterhaltungsmaßnahme der innersten griechischen Natur allen noch übermächtigen Fremdeinflüssen gegenüber (eine Art von Sich-tot-Stellen nach außen zum Schutz des Wachstums der eigenen Innenkräfte) – auf dem griechischen Festlande zur ästhetischen Blutverdickung zu werden drohte (insbesondere in der südlichen Peloponnes, wo etwas davon immer geblieben ist, während Korinth am frühsten sich den ionischen Einflüssen öffnete): darum mußte der erste Anstoß, der dynamische Auftrieb zur Selbstentfaltung des Griechentums, von den kleinasiatischen und Insel-Griechen (Rhodos!) kommen, die von dieser Gefahr verschont geblieben waren und Weltoffenheit genug bewahrt hatten, um die neue, orientalische Weltströmung nach dem Westen auffangen und in den bewegenden Schwung umwandeln zu können, der die gesammelte Eigenkraft des Griechentums zur künstlerischen Entfaltung zu bringen vermochte. Das ist die geistesgeschichtliche Mission des Ionismus gewesen, die er jedoch höchst folgerichtig damit bezahlen mußte, daß mit der Erreichung dieses Zieles die künstlerische Führung des Gesamtgriechentums notwendig und unwiderruflich auf die Griechen des Stammlandes überging, eben weil diese länger in des eigenen Wesens Dämmerung gesessen hatten und das Geheimnis der Selbsterkenntnis bei ihnen bis zur völligen Reife hatte gedeihen können.

Das nun war die verführerische Täuschung für die Etrusker: daß sie diese eigentliche Mission des Ionismus als solche unmöglich erkennen oder auch nur empfinden konnten und diesen – dank besonders seiner kleinasiatischen (irgendwie noch an die Reste der spätmykenisch-kretischen Kunstgesinnung anknüpfenden) Variation des Orientalismus – für eine bloße Variante ihres eigenen „tyrrhenischen“ Wesens halten mußten. Durch eine solche vollständige (wenn auch irrige) Instinkt-Identifikation allein ist der Enthusiasmus

der restlosen Aufnahme zu erklären, die die Etrusker dem Ionismus bereiteten – und auch bereiten konnten, ohne vorläufig ihr ureigenes (ostmediterran autochthones, altägäisches und von früh auf orientalisch imprägniertes) Wesen aufgeben zu müssen, ja, unter zeitweiser rauschartiger Steigerung des Eigenwesens, sei es auch durch eine Illussion. Mit solcher rückhaltloser Absorption des Ionismus aber nahmen sie gleichzeitig auch jene Elemente in ihm mit in ihr eigenes Schaffen auf, die sie nicht mehr völlig nach den Gesetzen ihres eigenen Formempfindens zu bewältigen vermochten, weil diese Elemente auch in der kleinasiatisch-orientalisierenden Hülle der ionischen Kunst urgriechische waren und den inneren Gesetzen griechischen Formgefühls zu gehorchen strebten. Das brachte die Etrusker denn notwendig in eine wirkliche innere Abhängigkeit vom Kunstwillen der Griechen – wenn sie auch die negative, das eigene Schaffen lähmende Wirkung dieser Abhängigkeit erst nach Ablauf des Ionismus voll zu spüren bekamen, als dessen letzte kleinasiatische Hülle vom griechischen Wesen gefallen und damit das letzte Band zwischen beiden Numina zerrissen war. Von da ab war kaum noch mehr als ein lediglich äußerlich nachahmendes – jedenfalls kaum mehr ein schöpferisch aufregendes – Verhältnis zum Griechentum möglich, aus dem die etruskische Kunst nur noch durch von anderswoher in dieses Verhältnis neu eingreifende, ihrem Eigenwesen wieder förderlichere Mächte erlöst werden konnte. (Einerseits begann nun das durch sie selbst mitgeformte Italische stärker auf sie zurückzuwirken; andererseits sollte später eben jene neue Orientalisierung und Autochthonisierung der hellenistischen Kunst den Etruskern wieder neuen Gemeinschaftsboden mit dem Griechentum unter die Füße geben.)

Jenes „Urgriechische" im Ionismus aber war der Zug aus dem bloßen Unpersönlich-Kunsthandwerklichen der luxus- und herrenkunstartigen Kunstübung heraus zur eigentlichen, von der individuellen Künstlerpersönlichkeit getragenen Schöpfung der monumentalen Statuarik – ein Zug, zu dem wir in der frühorientalisierenden Kunst der Etrusker, außer dem isolierten Sonderfall der Steinbildwerke Vetulonias, keine Spur eigenen Antriebs zu entdecken vermögen. Zwar hat auch die ionische Kunst den kunsthandwerklichen, d. h. bis zu einem gewissen Grade den herrenkunstartigen Stil nie ganz verleugnet und hat auch bis zuletzt gewisse orientalisierende Moden und Marotten, mithin einen gewissen Grad von Mischkunst-Charakter, beibehalten – und eben das ist es, was ihn immer vom klassischen, aber auch bereits vom archaischen Kunstschaffen der Festlandgriechen, insbesondere von der attischen Kunst wesentlich unterschied. Aber jener Zug zur monumentalen Statuarik hat doch

von jeher auch in der ionischen Kunst als Echtgriechisches gesteckt. Und dieser Zug war jedenfalls schon in so früher Zeit so stark, daß er bereits in die spät-orientalisierende Kunst der Etrusker jenen entscheidenden Faktor hineintragen konnte, der in so erstaunlicher Weise deren typische Herrenkunst zu paralysieren vermochte. Nicht zu vernichten zwar – dazu war sie zu sehr im Wesen der Etrusker verwurzelt –, aber aus ihrer führenden Stellung soweit herabzudrücken, daß sie fortan nur noch als ständige Folie, als bloße Modulationskraft in Erscheinung zu treten vermag, die allerdings auch künftighin die Quelle alles dessen bleiben sollte, was wir in der etruskischen Kunst aller Epochen, auch bei noch so starker Abhängigkeit von fremdem Schaffen, als spezifisch etruskische Formgesinnung, als nationale Eigenart, als Ausdruck ihres uralten mediterranen Eigenwesens werten müssen.

Damit haben wir den Kreis der Ideen- und Formenmächte abgeschritten, der den Stoff und die Darstellung dieses ersten Bandes zusammenhält. Und wie kein Leben im ewig strömenden Kreislauf der Geschichte in Isolation bestehen kann, so hat die Abschreitung dieses Kreises uns andere, weitere, in graue Vorzeit zurückgreifende Kreise eröffnet, aus deren geheimnisvollem Zusammenschwingen er selber erst hervorgegangen ist. Und während wir ihn durchliefen, taten sich uns wieder andere Kreise auf, die aus dem unseren in spätere Zeiten hinüberschwingen und deren nächsten wir mit dem zweiten Band dieses Werkes abzuschreiten und darzustellen haben.

Fig. 12. Gorgona. Binnenzeichnung von Abb. 161

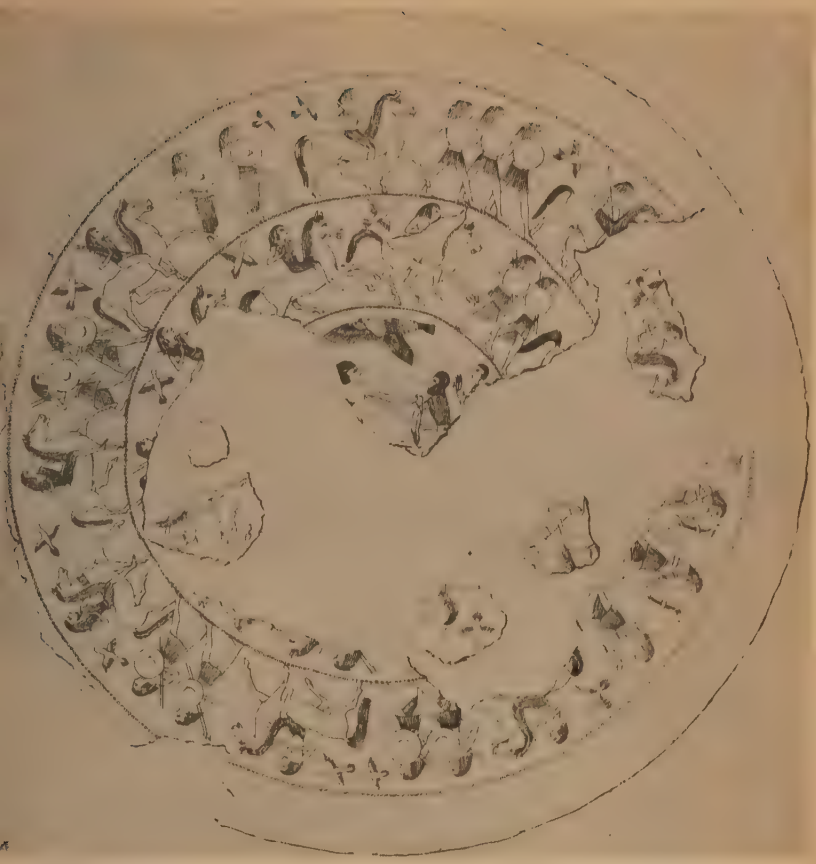
TAFELN

ERSTE ABTEILUNG

1. Silberschale aus Praeneste / „Uräus"-Schale
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

2. Silberschale aus Caere / „Kuh"-Schale
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

3. Silberschale aus Caere / „Stier"-Schale
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom



4. Silberschale aus Caere / „Krieger"-Schale
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

5. Silberschale aus Praeneste / „Löwenkampf"-Schale
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

6. Silberschale Reber ⟨Vermutl. aus Praeneste⟩
Sammlung Dr. Reber, Lugano

7. Silberschale aus Praeneste / „Eshmunyaad"-Schale
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

8. Silberschale aus Praeneste: Teilansicht der Abb. 7

9. Silberschale aus Pontecagnano ⟨Salerno⟩ / „Pharao"-Schale
Früher Sammlung Tyskiewicz, heute verschollen

10. Silberbecher aus Caere
⟨Tomba Regulini-Galassi⟩ Mus. Gregoriano Rom

11. Silberbecher aus Praeneste
⟨Tomba Bernardini⟩ Mus. preistorico Rom

12. 13. Silberbecher aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

14. Silberbecher aus Vetulonia
(Tomba del Duce) Mus. archeologico Florenz

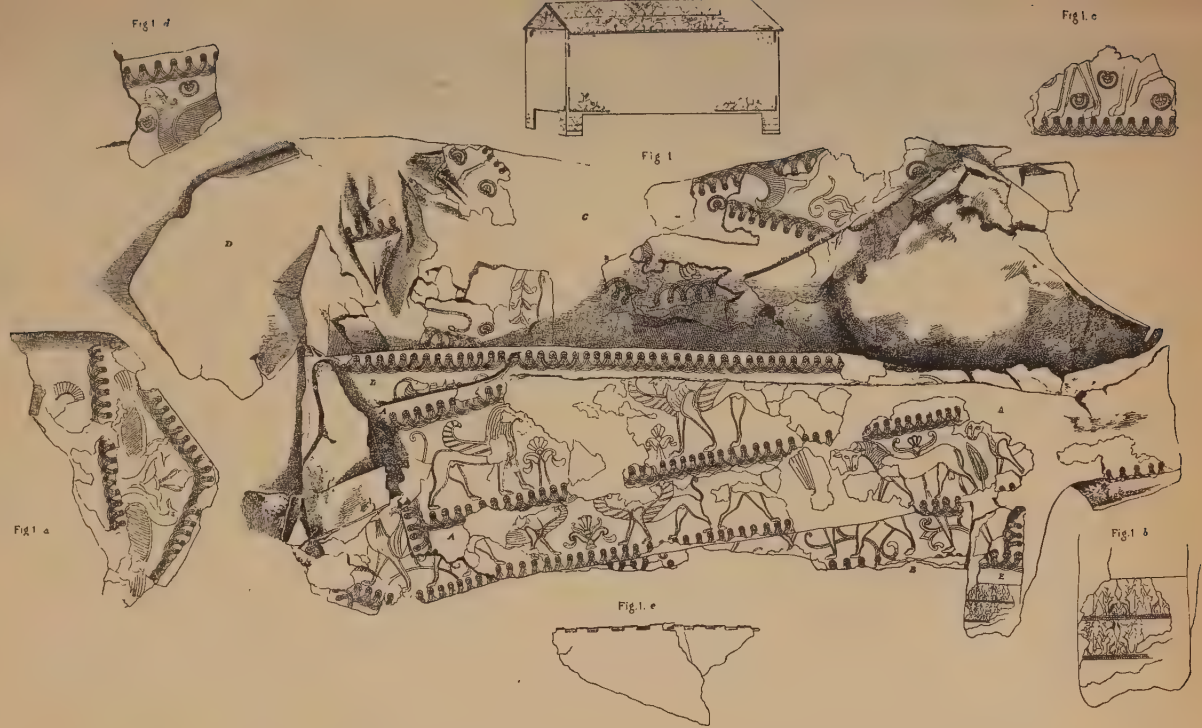
15. Abgerollte Zeichnung des Silberbechers von Abb. 14

16. Silberkessel aus Praeneste
⟨Tomba Bernardini⟩ Mus. preistorico Rom

17. Ansicht der Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16

18. Teilansicht vom 3. Streifen des Silberkessels Abb. 16

19. Teilansicht, vergrößert, vom 4. Streifen, Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16



20. Silberbeschlagene bronzene Aschenkiste aus Vetulonia
(Tomba del Duce) Mus. archeologico Florenz

21. Silberbeschlagene hölzerne Aschenkiste aus Praeneste
⟨Tomba Castellani⟩ Mus. Capitolino Rom

22. Andere Ansicht der Aschenkiste Abb. 21

23. 24. Silberne Dolchscheide aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

25. Silberschale aus Chiusi
(Im 18. Jahrhundert verschollen)

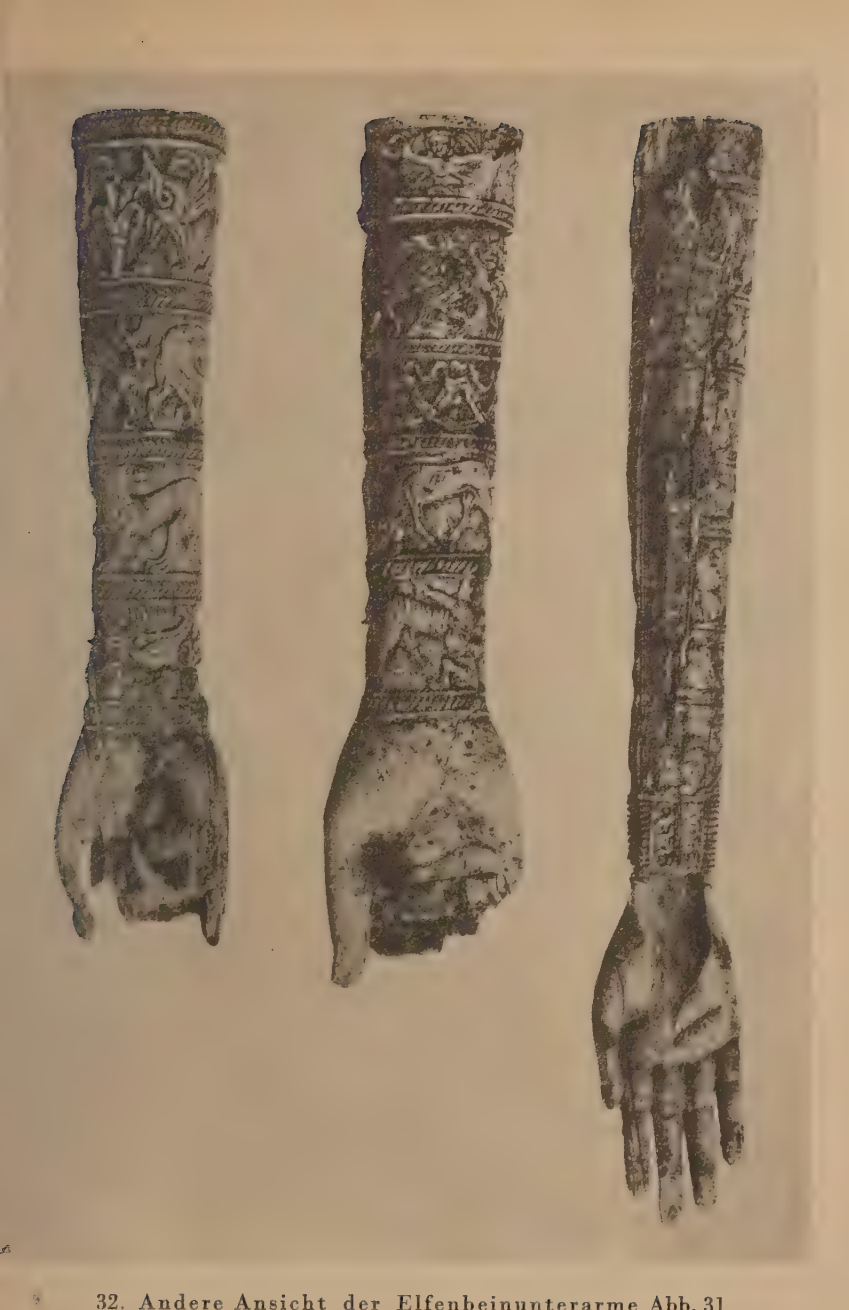
26. Silberkesselchen aus Chiusi
Mus. archeologico Florenz

27. Elfenbeinbecher aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

28. Elfenbeinbecher aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

29. 30. Elfenbeinbecherfuß aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

31. Elfenbeinunterarme aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom



32. Andere Ansicht der Elfenbeinunterarme Abb. 31

33. 34. Elfenbeinhorn aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

35. 36. Fragment einer elfenbeinernen Löwenkampfgruppe aus Praeneste ⟨Seiten- und Obensicht⟩
⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

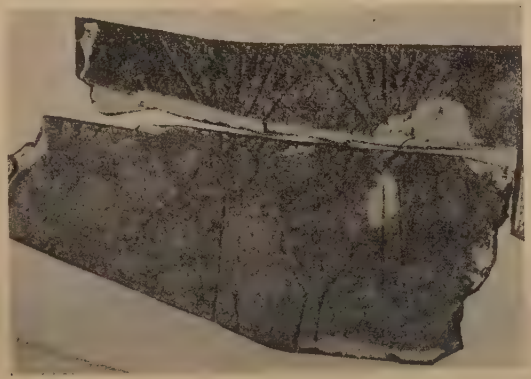
37. Elfenbeinattaschen auf Bronzehenkel aus Praeneste
38. ⟨In der Mitte⟩ Fragmente vom Rand eines Elfenbeinkesselchens aus Praeneste
⟨Beides: Tomba Bernardini⟩ Beides: Mus. preistorico Rom

39. Elfenbeinattaschen aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

40. 41. Elfenbeinattaschen aus Praeneste
⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

42. Elfenbeinattaschen aus Praeneste
⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

43. Fragmentiertes Elfenbeinrelief aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom



44. 45. Fragmente der Fortsetzung links und rechts

46. Elfenbeinkaryatiden aus Praeneste
⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

47. Rückansicht der Elfenbeinkaryatiden Abb. 46

3 4 5 6 7

48. Elfenbeinplättchen
Mus. civico Bologna

1 2

49. Elfenbeinplättchen
Mus. civico Bologna

50. Elfenbeinstatuette aus Marsiliana
Mus. archeologico Florenz

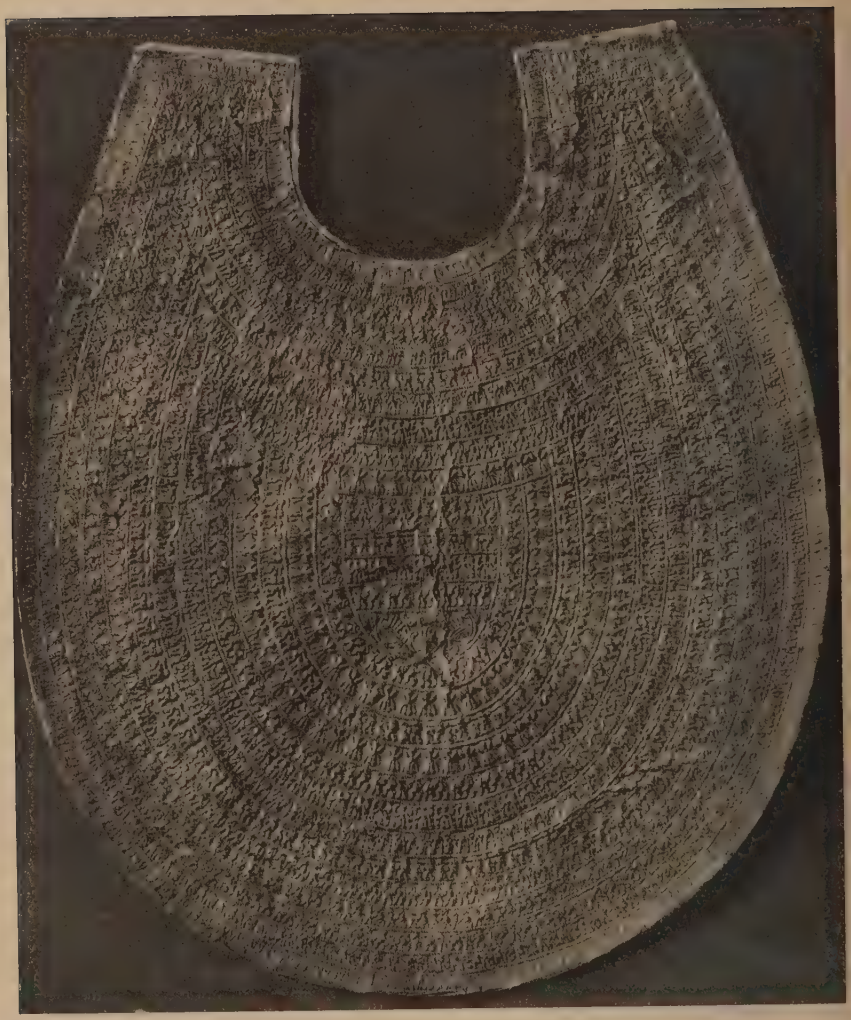
51. Elfenbeinkamm aus Marsiliana d'Albegna
Mus. archeologico Florenz

52. Elfenbeinbüchse aus Marsiliana d'Albegna
Mus. archeologico Florenz

53. Elfenbeinbüchse aus Chiusi
(Tumulo della Pania) Mus. archeologico Florenz

54. Goldschmuckplatte auf bronzenem Brustpanzer aus Tarquinii
(Tomba del Guerriero) Antiquarium Berlin

55. Goldschmuckplatte (von einem Brust- oder Nackenschild)
Antiquarium Berlin



56. Goldener Brust- oder Nackenschild aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

57. Goldene Plattenfibel aus Vulci
⟨Ponte Sodo⟩ Antiquarium München

58. Goldene Plattenfibel aus Caere
⟨Tomba Regulini-Galassi⟩ Mus. Gregoriano Rom

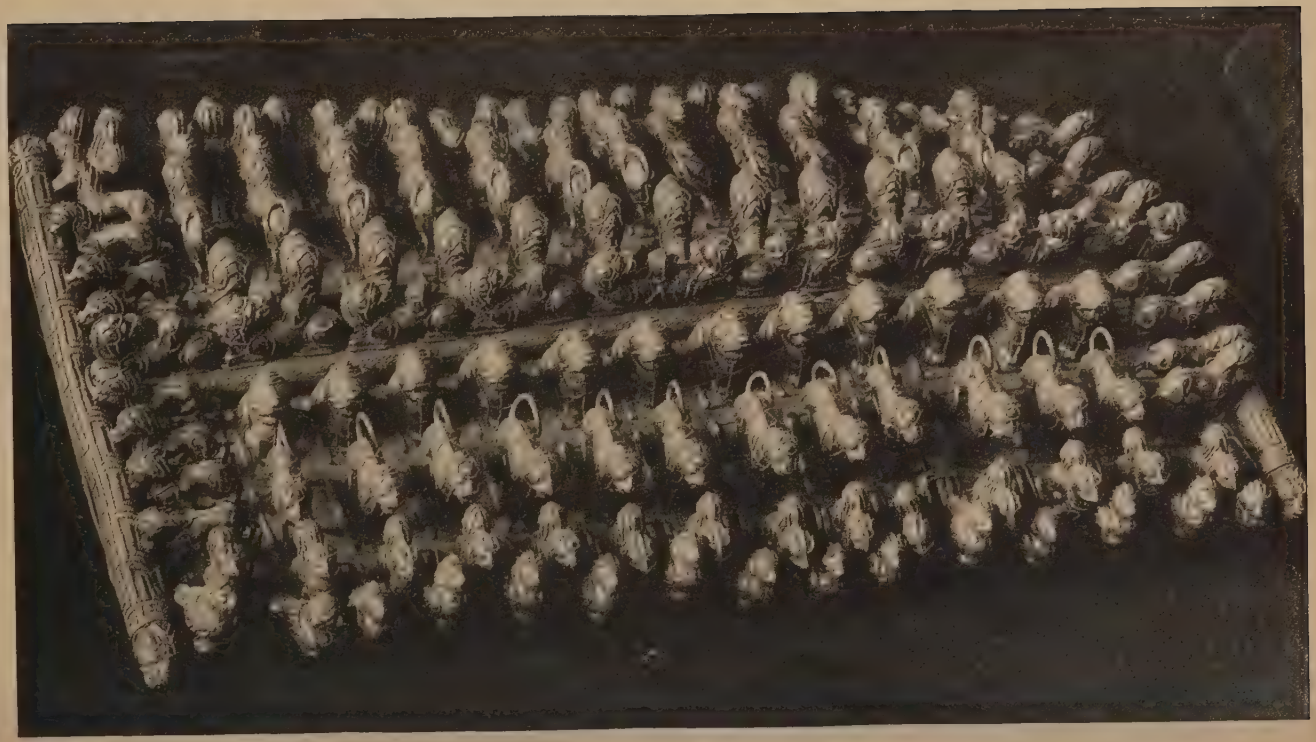
59. Rückseite der goldenen Plattenfibel Abb. 58

60. Figurierte Goldplatte aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

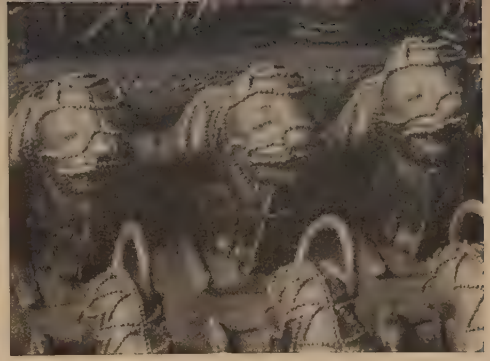
61. Teilansicht eines Endstückes der Goldplatte Abb. 60

62. Figurierte Goldplatte ⟨Schulterfibel⟩ aus Praeneste
⟨Tomba Bernardini⟩ Mus. preistorico Rom

63. Seitenansicht der figurierten Goldplatte Abb. 62

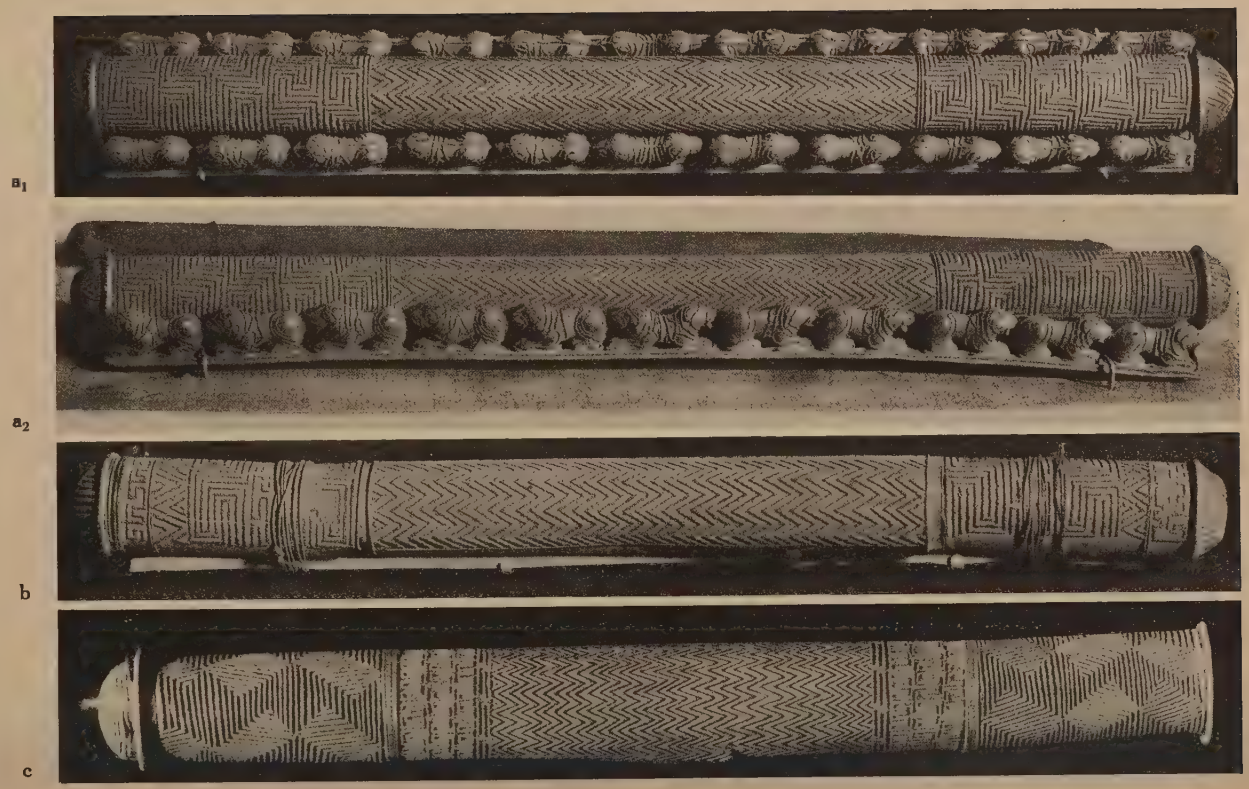


64. Ansicht übereck der figurierten Goldplatte Abb. 62
(Natürliche Größe)



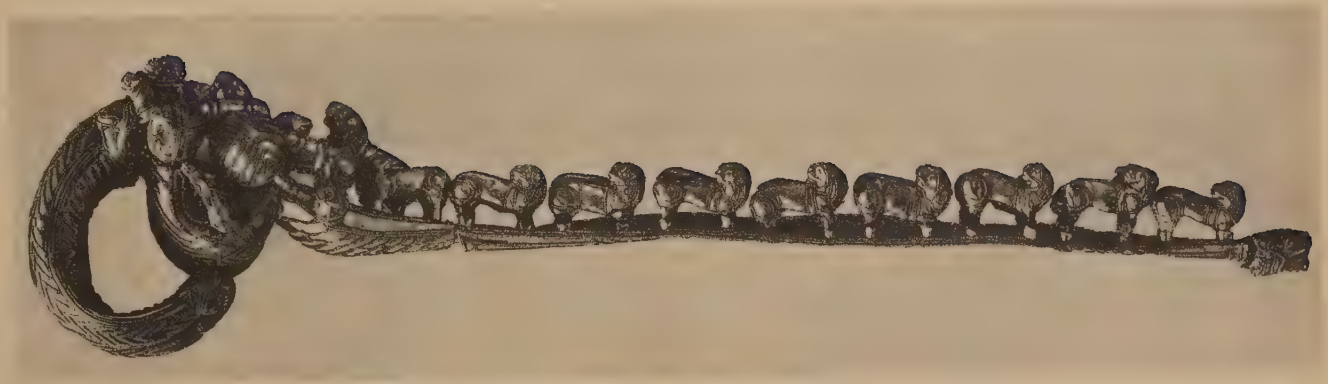
65. Teilansicht der inneren Schmalseite der Goldplatte Abb. 62
66. Teilansicht der inneren Reihen der Langseite der Goldplatte Abb. 62

67. Teilansicht von unten der Nadelköpfe an der äußeren Schmalseite der figurierten Goldplatte Abb. 62
(Sämtlich etwa dopp. Größe)



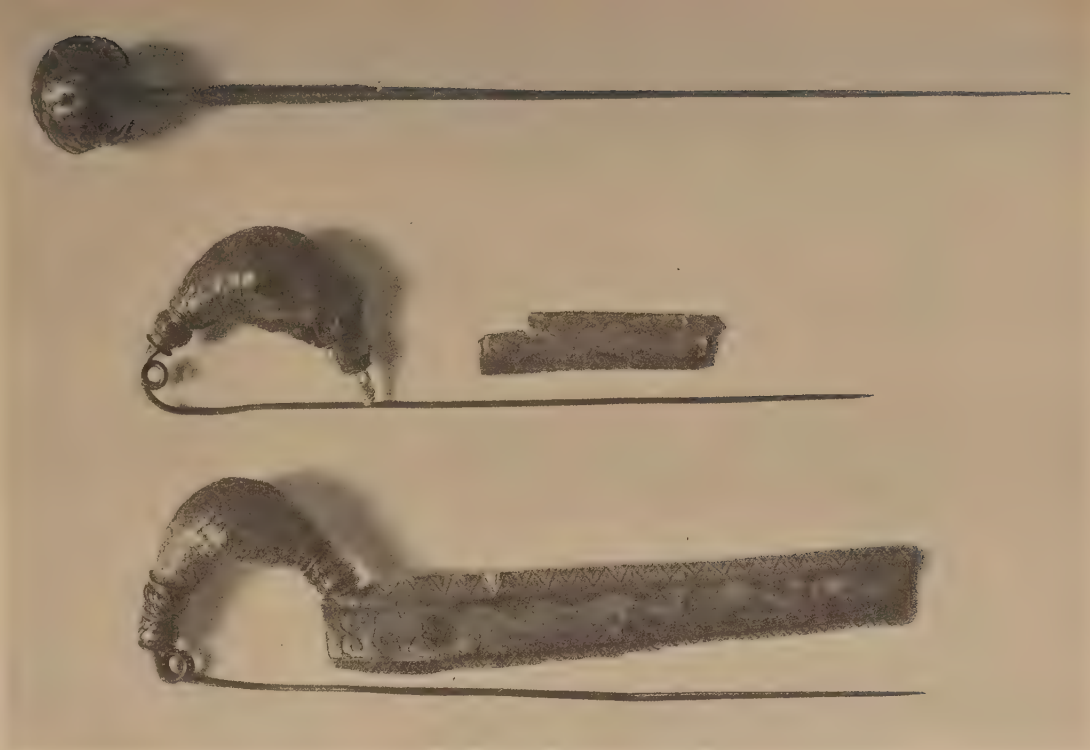
68. Drei Granulierte Goldblechzylinder aus Praeneste
a 1—2 und b: ⟨Tomba Bernardini⟩ Mus. preistorico Rom
c: ⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

69. 70. Geschweifte goldene Schulterfibel aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

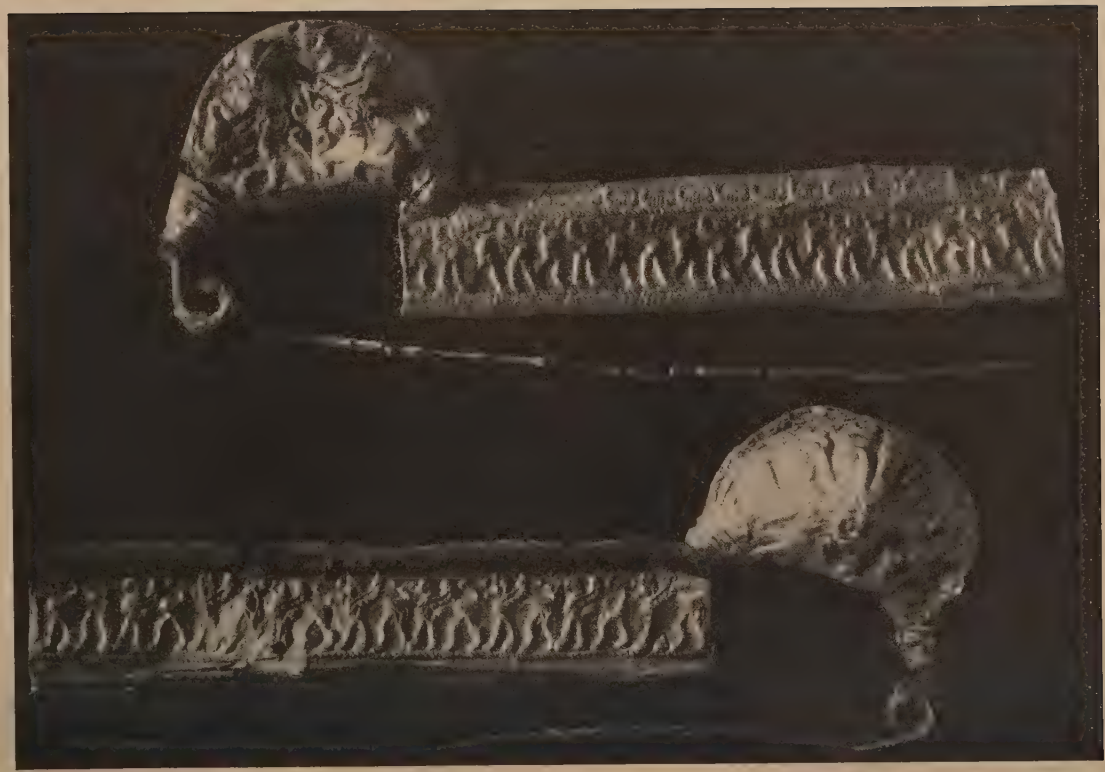


71. Granulierte Goldfibel / „Vulci"-Fibel aus Vulci
British Mus. London

72. Ganulierte Goldfibel / „Corsini"-Fibel aus Marsiliana d'Albegna



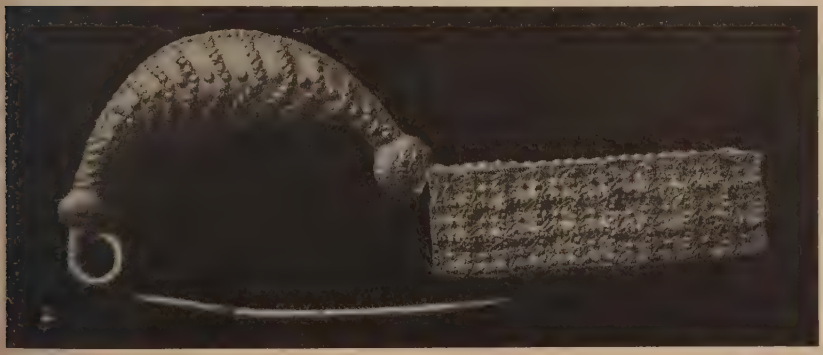
73. Granulierte Goldnadel und Goldfibeln aus Vetulonia
(Tomba del Littore. Fragm. Fibel: Aia Bambagini) Mus. archeologico Florenz



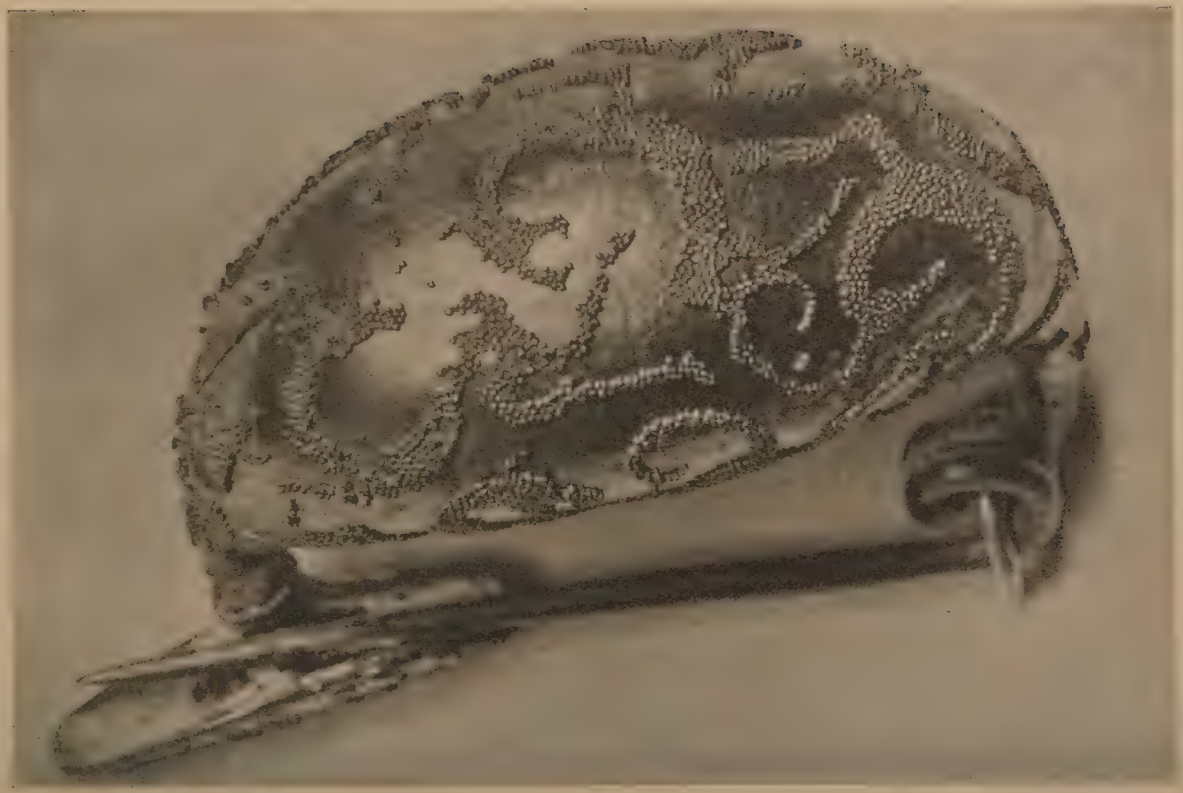
74. Stempelgetriebene Goldfibeln aus Vetulonia
(Tomba del Littore) Mus. archeologico Florenz

75. Goldene Fibel und Ohrringe aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

76. Goldplattierter Silberfibelbügel aus Marsiliana d'Albegna
(Circolo di Perazzeta) Mus. archeologico Florenz



77. Goldfibel mit Granulations- und Filigranarbeit
Mus. archeologico Florenz



78. Granulierte Goldfibel in Broschenform ⟨5fach vergrößert⟩
Museo civico Bologna

79. Goldfibeln aus Vetulonia
(Oben: Circolo delle Migliarine; unten: Tomba del Littore)
Mus. archeologico Florenz

80. Goldener Anhänger aus Vulci
Antiquarium München

81. Goldene Halskette aus Vulci
Antiquarium München

82. Goldschmuck ⟨Halsgehänge⟩ aus Caere
⟨Tomba Regulini-Galassi⟩ Mus. Gregoriano Rom

83. Goldene Halskette aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

84. Goldene Armspange aus granulierten Hohltuben, aus Vetulonia
⟨Tomba del Littore⟩ Mus. archeologico Florenz

a b

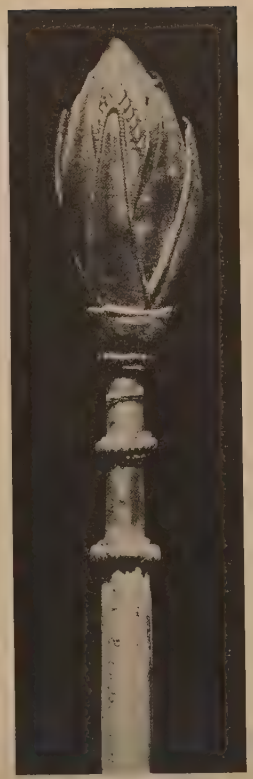
85. Goldene Armbänder aus Vetulonia
⟨Circolo delle Migliarine⟩ Mus. archeologico Florenz

86. Goldarmbänder aus Vetulonia
⟨a: Circulo dei Monili, b: Circolo delle Migliarine⟩ Mus. archeologico Florenz

87. Goldenes Armbänderpaar aus Vetulonia
(Tumulo della Pietrera) Mus. archeologico Florenz

88. 89. Goldarmband aus Tarquinii
(Außen- und Innenseite)
British Mus. London

90. 91. Goldenes Armbänderpaar aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom



92. u. 94. Goldene Henkelattaschen auf Silberkannen, und
93. Goldknospe auf Silberszepter, aus Praeneste
Abb. 92 (Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom. Abb. 93 u. 94 (Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

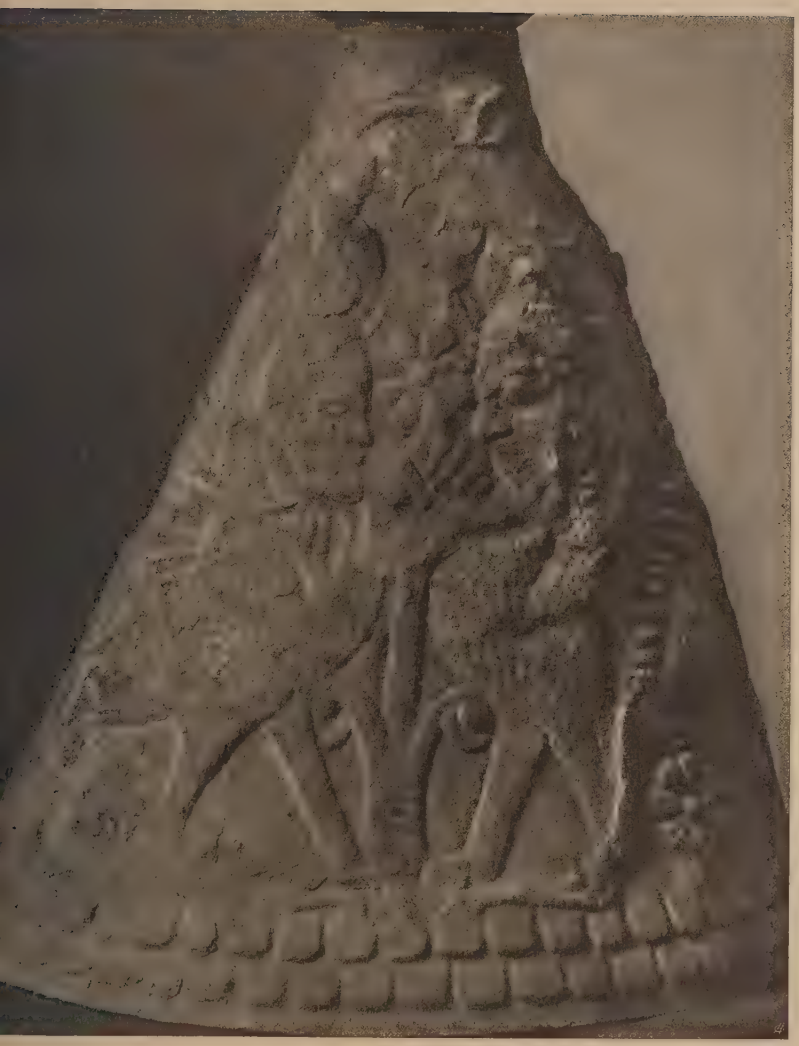
95. 96. Goldbecher aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico, Rom

97. 98. Granulierte Goldschale aus Praeneste
Victoria and Albert-Mus. London

V1866
C31
THE CHICAGO PUBLIC LIBRARY

99. Bronze-Kesseluntersatz aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

100. Bronze-Kessel und -Kesseluntersatz aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom



101. Bronzeuntersatz am Barberinikessel von Abb. 100

102. Greifenprotomen vom Barberinikessel Abb. 100

103. Vorderansicht des Greifenprotomens Abb. 102

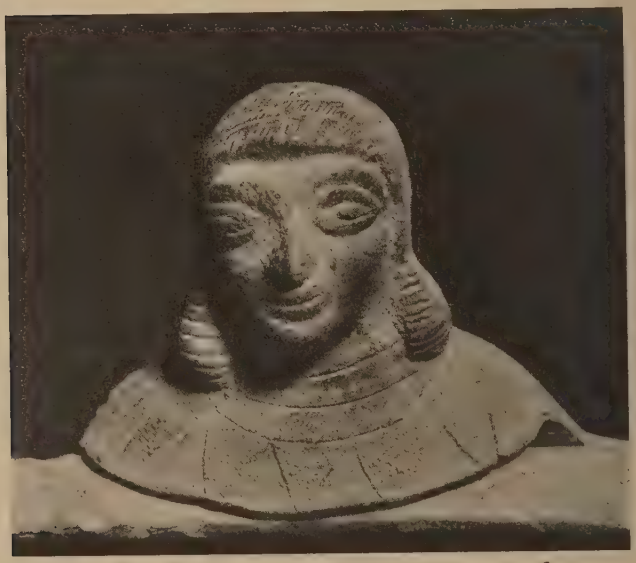
104. Löwenprotomen vom Barberinikessel Abb. 100

105. Vorderansicht des Löwenprotomens Abb. 104

106. Bronzekessel aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

107. Bronzekessel aus Vetulonia
(Tomba dei Lebeti) Mus. archeologico Florenz

108. Vogelmenschattasche vom Kessel Abb. 107



109. Vogelmenschattasche von einem Schwesterkessel von Abb. 107 ⟨Ansicht vom Kesselinnern⟩
⟨Tomba dei Lebeti⟩ Mus. archeologico Florenz

110. Bronze-Kessel und -Kesseluntersatz aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

111. Drei Greifenprotomen von einem Kessel aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

112. Greifenprotomen von einem Wagen aus Chiusi
British Mus. London

113. Pferdeprotomen von einem Wagen aus Chiusi
British Mus. London

114. 115. Pantherprotomen von einem Wagen aus Praeneste
Antiquarium München

116. Bronze-Dreifußkessel aus Praeneste
⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

117. Bronzekessel mit Frauenprotomen aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

118. Detail vom Kessel
Abb. 117

119. Vogelmenschattasche vom Bronzekessel aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

120. Bronzeschale aus Capena
Mus. preistorico Rom

121. Mittelstück eines Bronzevotivschildes aus Caere
Mus. Gregoriano Rom

122. Bronzevotivschild aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

123. Bronzevotivschild aus Narce
Mus. Villa Giulia Rom

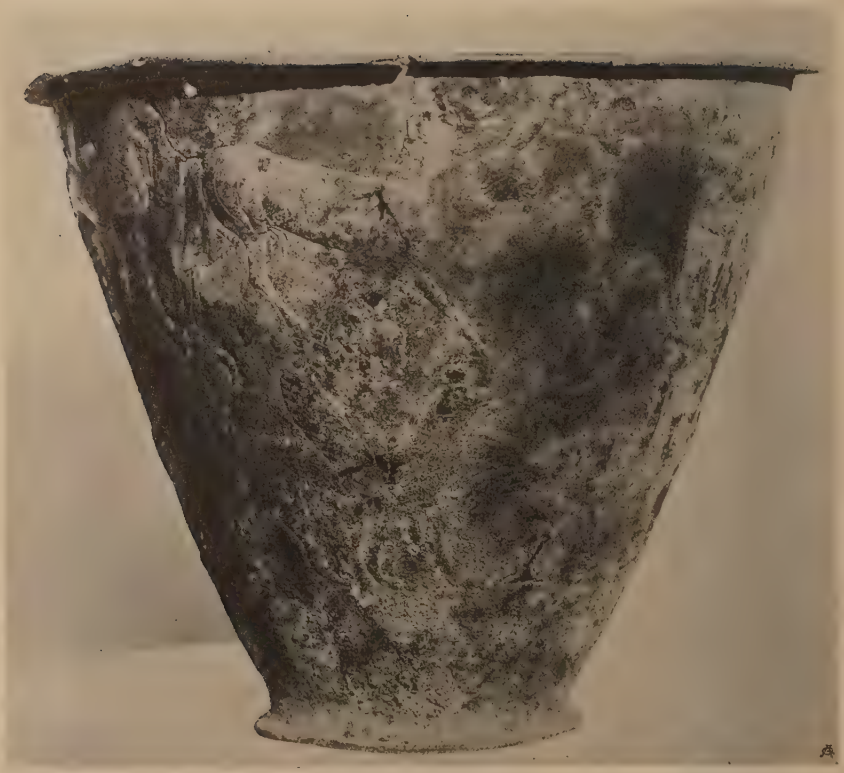
124. Bronzethron aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

125. Bronzethron für einen Canopus ⟨Aschenurne⟩, aus Dolciano
Mus. Communale Chiusi

126. Bronzethron aus Caere
(Tomba Regulini-Galassi) Mus. Gregoriano Rom

127. Bronzebecher aus Praeneste
⟨Tomba Barberini⟩ Mus. Villa Giulia Rom

128. Bronzebecher Abb. 127 um 90° nach rechts gedreht



129. Bronzebecher Abb. 127 um 180° nach rechts gedreht

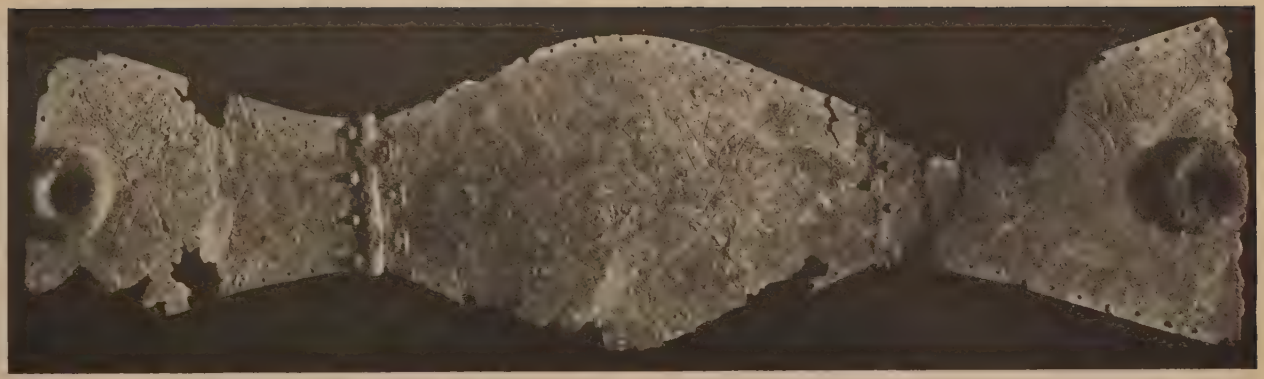
130. Bronzebecher Abb. 127 um 270° nach rechts gedreht

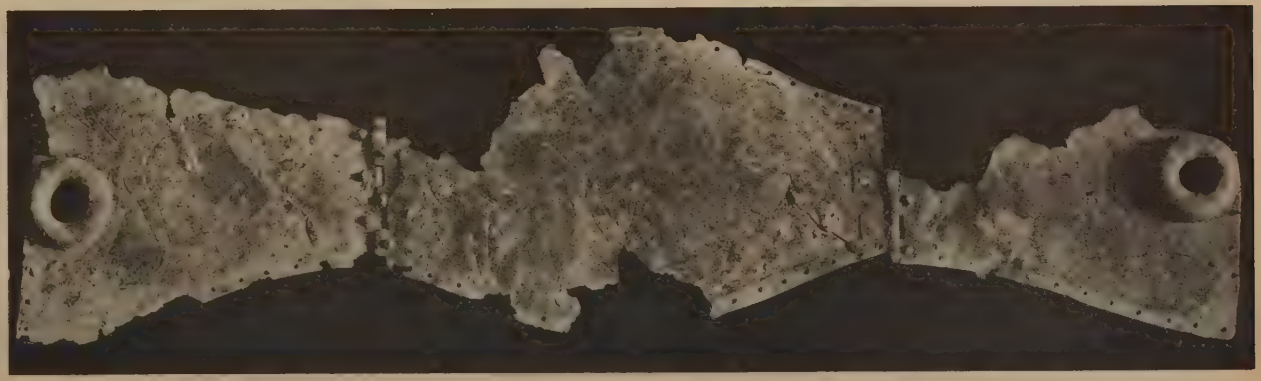
131. Bronzekessel aus Praeneste
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

132. Bronzekesselwagen aus Caere
⟨Tomba Regulini-Galassi⟩ Mus. Gregoriano Rom

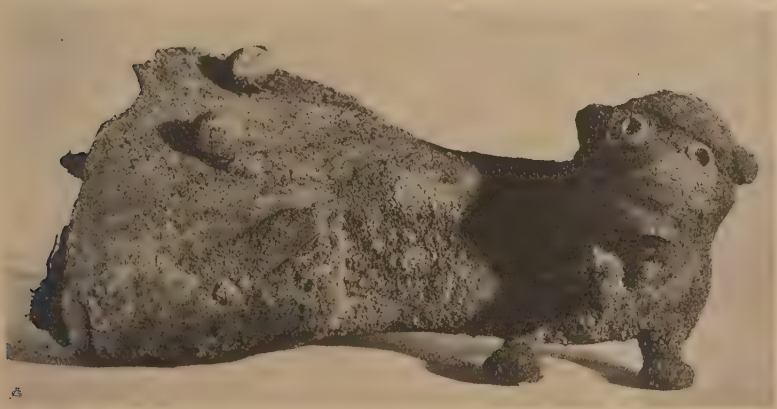
133. Bronzescharnierhenkel aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom

134. 135. Bronzehenkel aus Praeneste
⟨Tomba Bernardini⟩ Mus. preistorico Rom





136. 137. Zwei Bronzegürtel aus Praeneste
(Tomba Barberini) Mus. Villa Giulia Rom



138. 139. Zwei Bronzezierstücke von Möbelenden
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

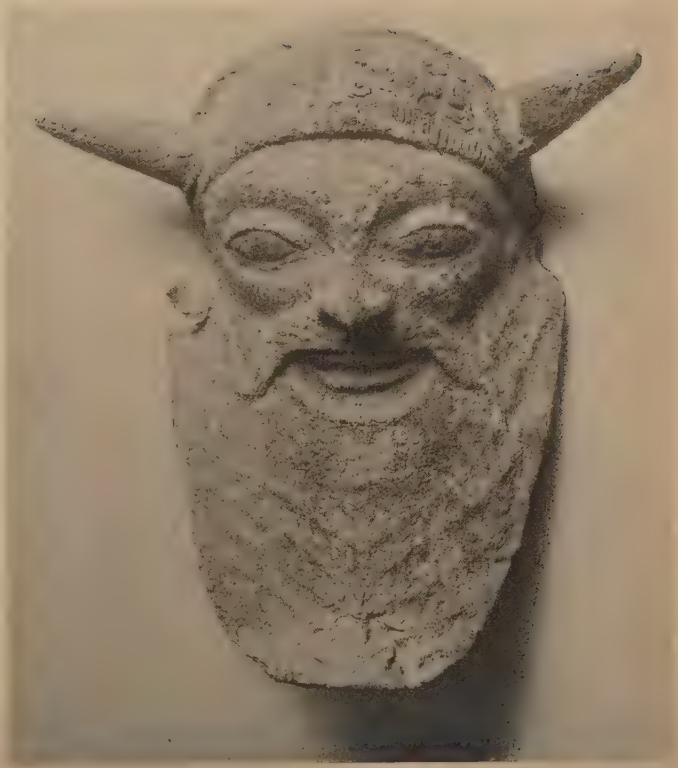
140. Bronzezierstück von einer Möbelecke
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

141. Bronzezierstück von einer Möbelecke
(Tomba Bernardini) Mus. preistorico Rom

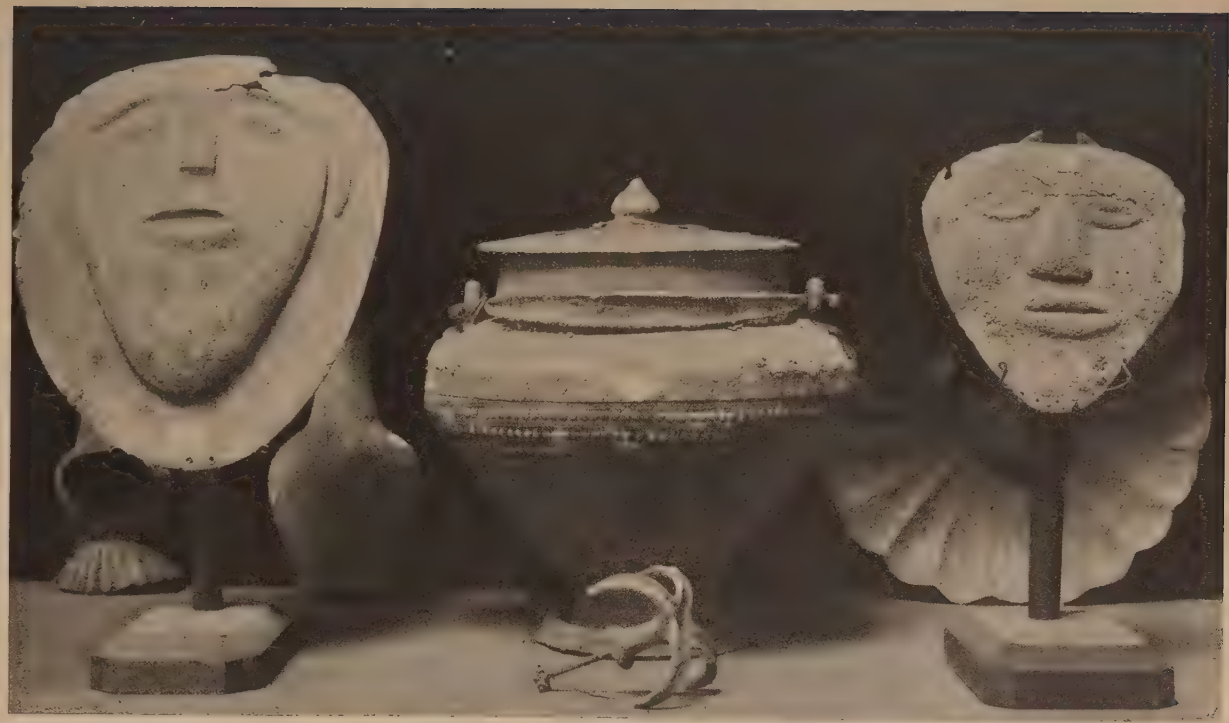
142. Bronzeschließe ⟨von einem Pferdegeschirr⟩ aus Murlo

143. Löwenkopf. Mittelstück eines Bronzevotivschildes aus Monteromano
Antiquarium Berlin

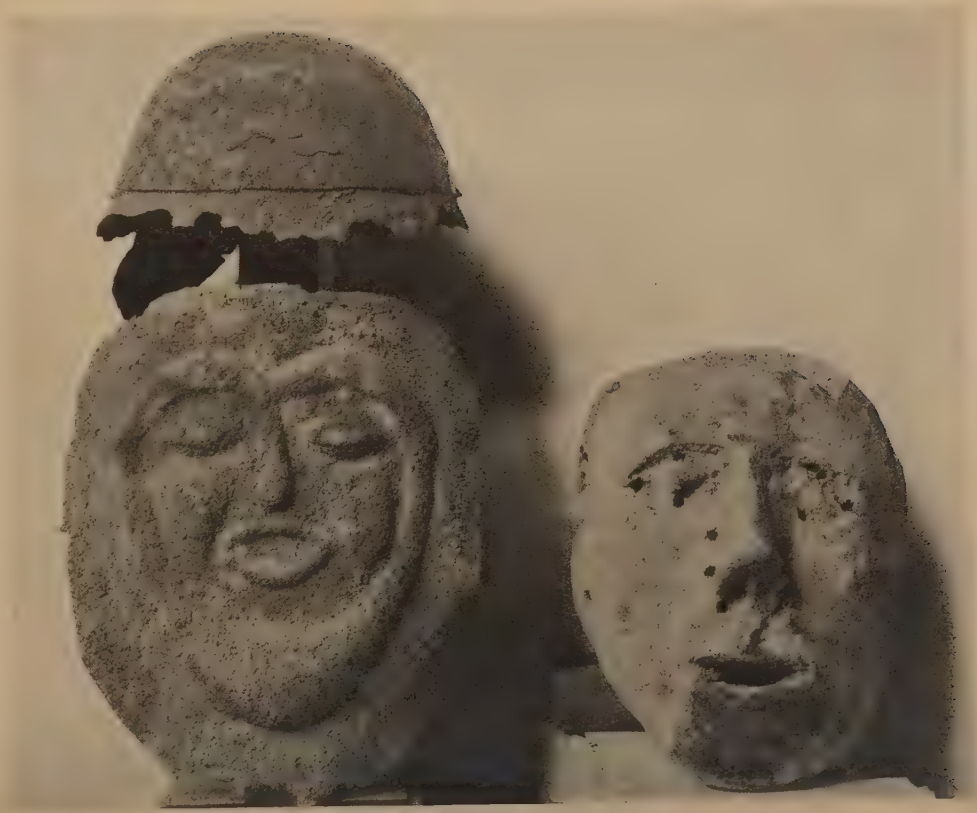
144. Achelooskopf: Mittelstück eines Bronzevotivschildes aus Tarquinii
Mus. Nazionale Tarquinia



145.146. Zwei Achelooskopfe: Mittelstücke von Bronzevotivschilden aus Tarquinii
Antiquarium Berlin



147. Zwei bronzene Totenmasken ⟨neben Bronzekessel⟩ aus Chiusi
Mus. Communale Chiusi



148. Bronzene Totenmaske ⟨neben einer tönernen⟩ aus Chiusi
Mus, archeologico Florenz

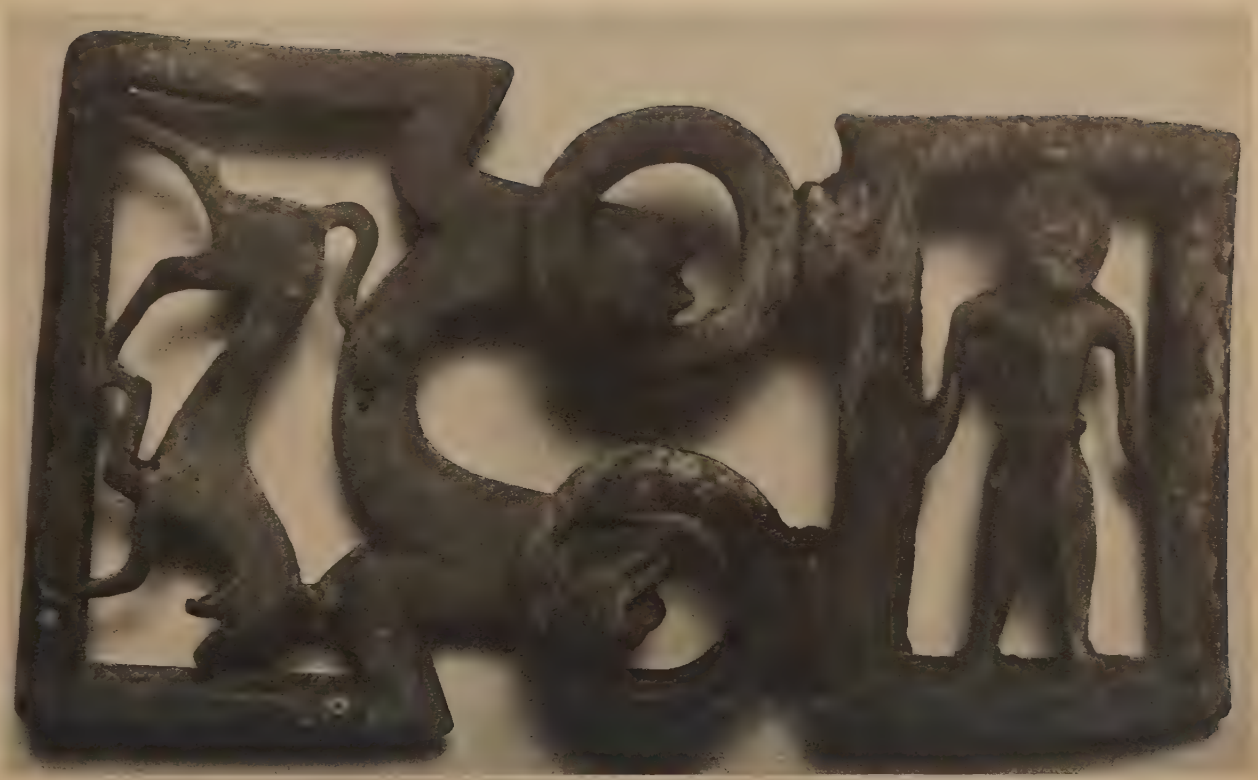
149. Eisernes Rutenbeil ⟨Labrys⟩ aus Vetulonia
⟨Tomba del Littore⟩ Mus. archeologico Florenz

ZWEITE ABTEILUNG

150. 151. Zwei italisierende Bronzedisken ⟨von Riemengehängen⟩
Archäolog. Seminar Göttingen

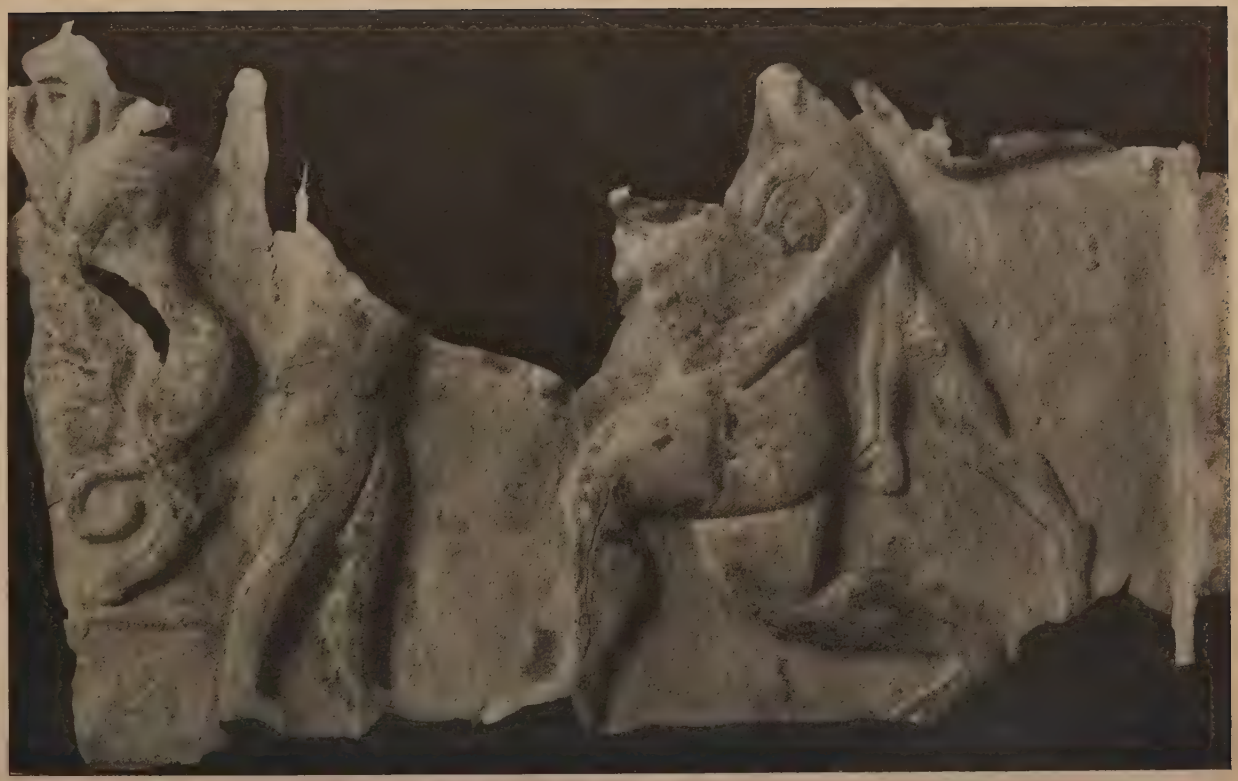
152. Gepreßtes Bronzerelief: Löwe und Panther, einen Hirsch zerfleischend
Antiquarium Berlin

153. Zwei italisierende Gefäßhenkel
⟨durchbrochene Reliefs⟩ aus Foligno
Antiquarium, Berlin



154. Bronzene Gürtelschließe aus Marsiliana d'Albegna
Mus. archeologico Florenz

155. Zwei bronzene Pferdestirnbleche aus Marsiliana d'Albegna
(Circolo di Perazzeta) Mus. archeologico Florenz



156. Bronzeschmuckplatte: Eros, den getöteten Memnon entführend ⟨aus Chiusi?⟩
Mus. archeologico Florenz

157. Bronzeschmuckplatte: Thetis, Achill die Waffen reichend ⟨aus Chiusi?⟩
Mus. archeologico Florenz

158. Bronzerelieffragment von einem Prunkwagen aus Castello San Mariano (Perugia). Längsseite
Glyptothek München

159. Teilstück von Abb. 158. Herakles erlegt den kalydonischen Eber

160. Teilstück von Abb. 158: Meerdämon

161. Bronzerelieffragment vom gleichen Wagen wie Abb. 158
Schmalseite: Gorgona als Löwenwürgerin
Glyptothek München

162. 163. Zwei Tierfriese von einem Prunkwagen (?) aus Perugia
Antiquarium München

164.165. Tiergiebel und Tierfries von einem Prunkwagen ⟨?⟩ aus Perugia
Antiquarium München

166. Sphinx ⟨Halbgiebel⟩ von einem Prunkwagen ⟨?⟩ aus Perugia
Antiquarium München

167. Bronzediskus aus Orvieto: Gorgona, im Knie-Lauf die Löwen würgend ⟨Mittelstück von einem Votivschild?⟩
Mus. Faina Orvieto

168. Greifenprotomen von einem Wagen ⟨?⟩ aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

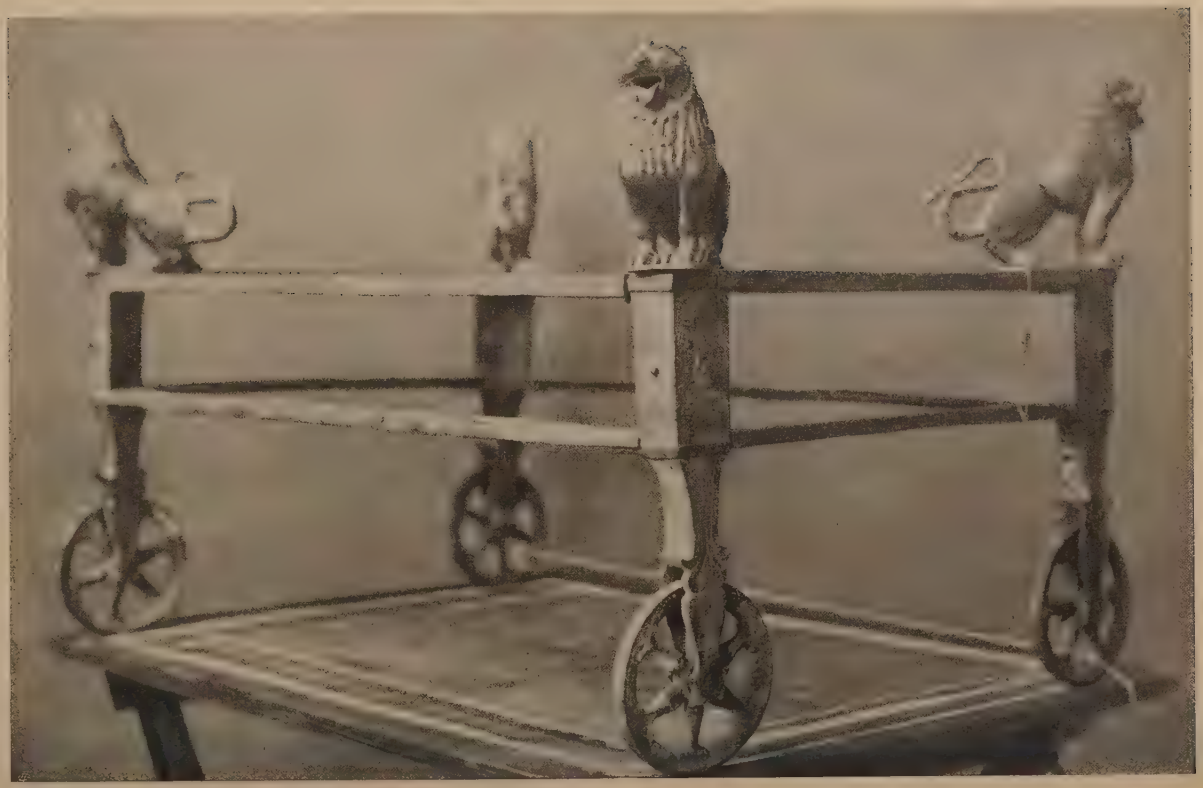
169. Bronzelamm aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

170. Bronzehirsch aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

171. Bronzelöwe aus Perugia
Antiquarium München

172. Bronzelöwe Abb. 171: Vorderansicht

173. 174. Bronzelöwe ⟨Vorder- und Rückansicht, diese ohne Schweif⟩
Früher: Sammlung Arndt München



175. Mit vier Löwen verziertes Bronzefahrgestell ⟨Kesselwagen?⟩
Mus. preistorico Rom

176. 177. Fragmente zweier Bronzestatuetten: Männliche und weibliche Büste
Mus. archeologico Florenz

178. Hermenartige weibliche Bildnisstatuette ⟨Xoanon⟩
Mus. archeologico Florenz

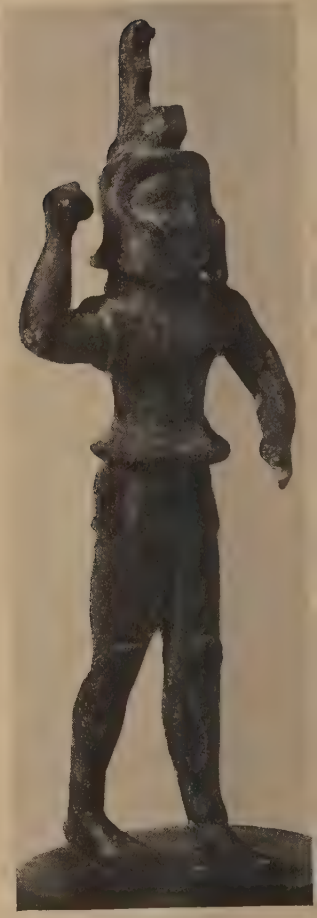
179. Weibliche Bildnisbüste aus getriebenem Bronzeblech, aus Vulci
(Grotta d'Iside, Polledrara) British Mus. London

180. Zwei weibl. Bronzestatuetten ⟨Stützfiguren⟩ aus Brolio ⟨?⟩
Mus. archeologico Florenz

181. Weibliche und männliche Bronzestatuette
⟨Stützfiguren, a u. b⟩ aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

182. Zwei männliche Bronzestatuetten
⟨Stützfiguren, c u. d⟩ aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

183. Rückansicht der Stützfiguren 182 c u. 181 a



184. 185. Zwei kämpfende Krieger aus Brolio
Mus. archeologico Florenz

186. Zwei weibliche Stützfiguren
Mus. Gregoriano Rom

187. Geflügelte Gottheit aus Perugia
Antiquarium Berlin

188. Kriegerstatuette
British Mus. London

189. Jüngling aus Etrurien
Antiquarium Berlin

190. 191. Männliche Bildnisstatuette aus Elba
Mus. Nazionale Neapel

192. Mädchen aus Chiususe
Mus. Communale Siena

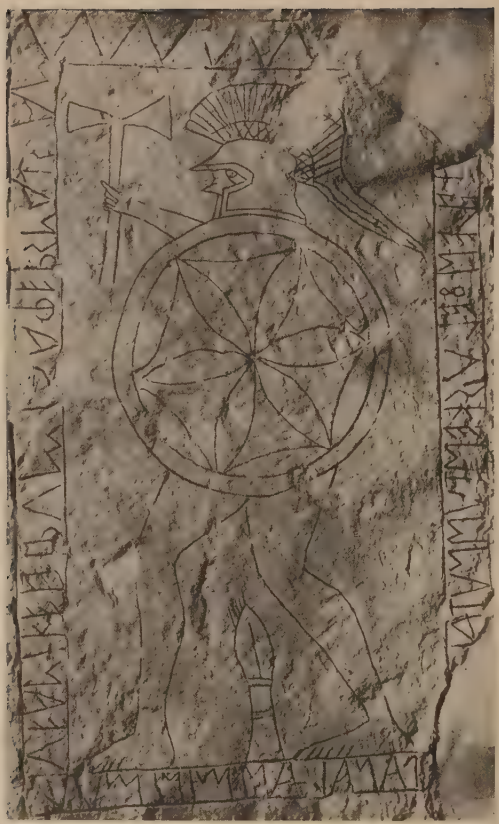
193. Jüngling aus Marzabotto
Sammlung Conte Aria, Marzabotto

194. Jüngling aus Perugia
Antiquarium München

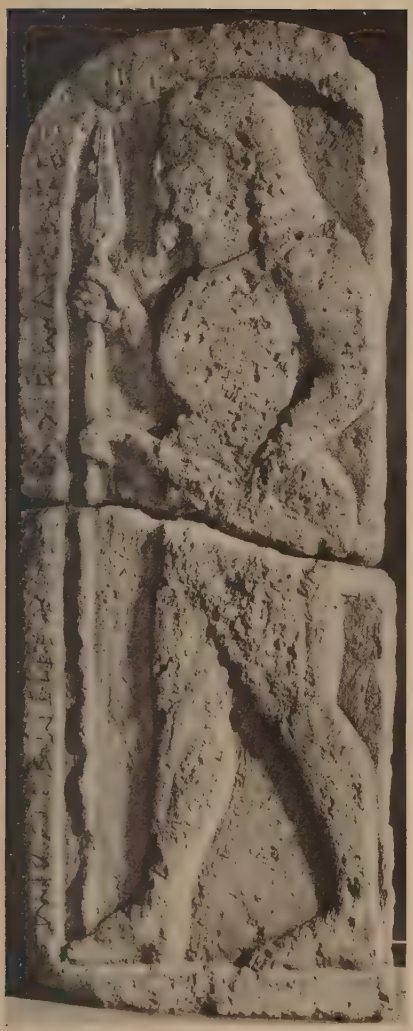
195. Bärtiger Mann
aus Castello b. Florenz

196. Androgyne Gottheit
aus Isola di Fano

Beide: Mus. archeologico Florenz

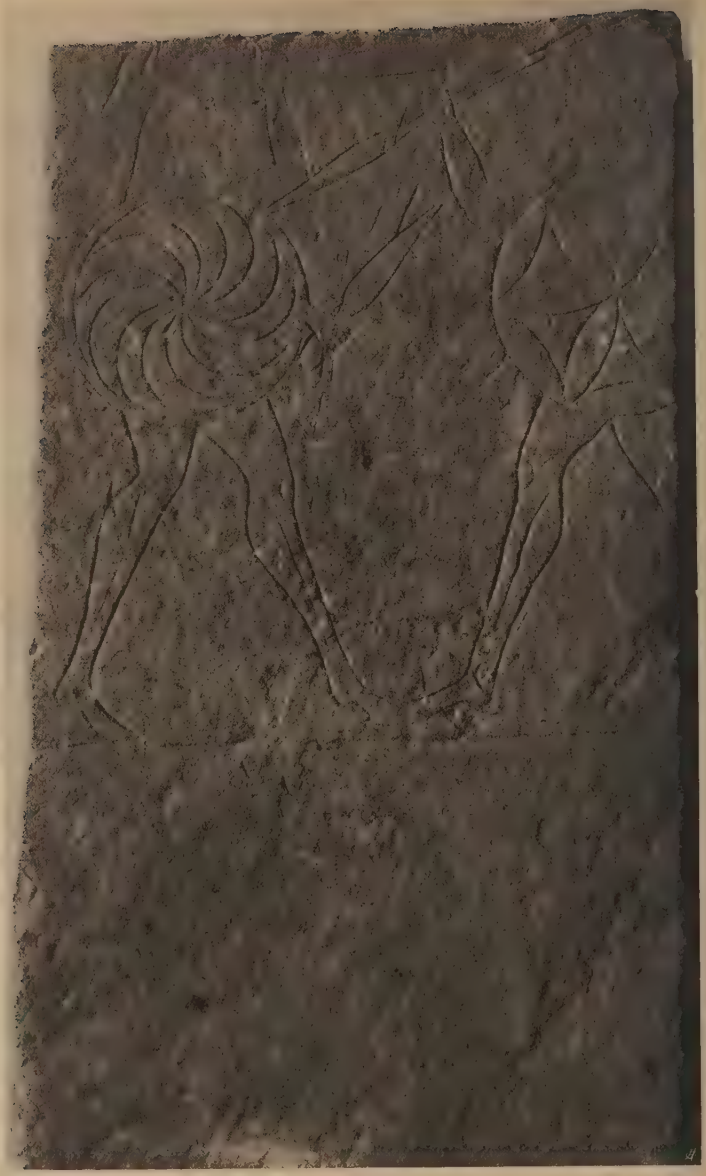


197. Grabstele des Aules Pheluskes, aus Vetulonia ⟨links⟩
198. Grabstele des Larth Atharnies, aus Pomarance ⟨Volterra⟩
Beide: Mus. archeologico Florenz



199. Grabstele des Aules Tite,
aus Volterra
Mus. Guarnacci Volterra

200. Grabstele des Larth Aninies,
aus Fiesole
Mus. archeologico Florenz



201. Kriegerstele von Monte Qualandro ⟨Perugia⟩
Mus. etrusco ⟨Universität⟩ Perugia

202. Großer Steindiskus aus Tarquinii
Mus. archeologico Florenz

203. Steinerne „Kulttreppen“ aus Tarquinii
Mus. archeologico Florenz

204. 205. Steinerne „Kulttreppen“ aus Tarquinii
Beide: Mus. archeologico Florenz

206. Steinerne „Kulttreppen“ aus Tarquinii
Mus. Nazionale Tarquinia

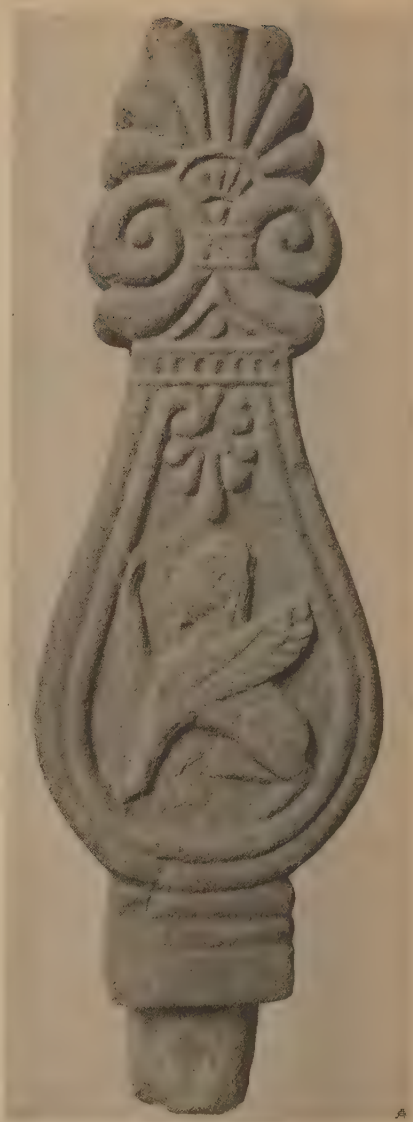
207. Steinerne „Kulttreppen“ aus Tarquinii
Mus. Nazionale Tarquinia

208. Steinerne Totenbank
⟨Aus dem Grabhügel von Camuscìa [Cortona]⟩ Mus. archeologico Florenz

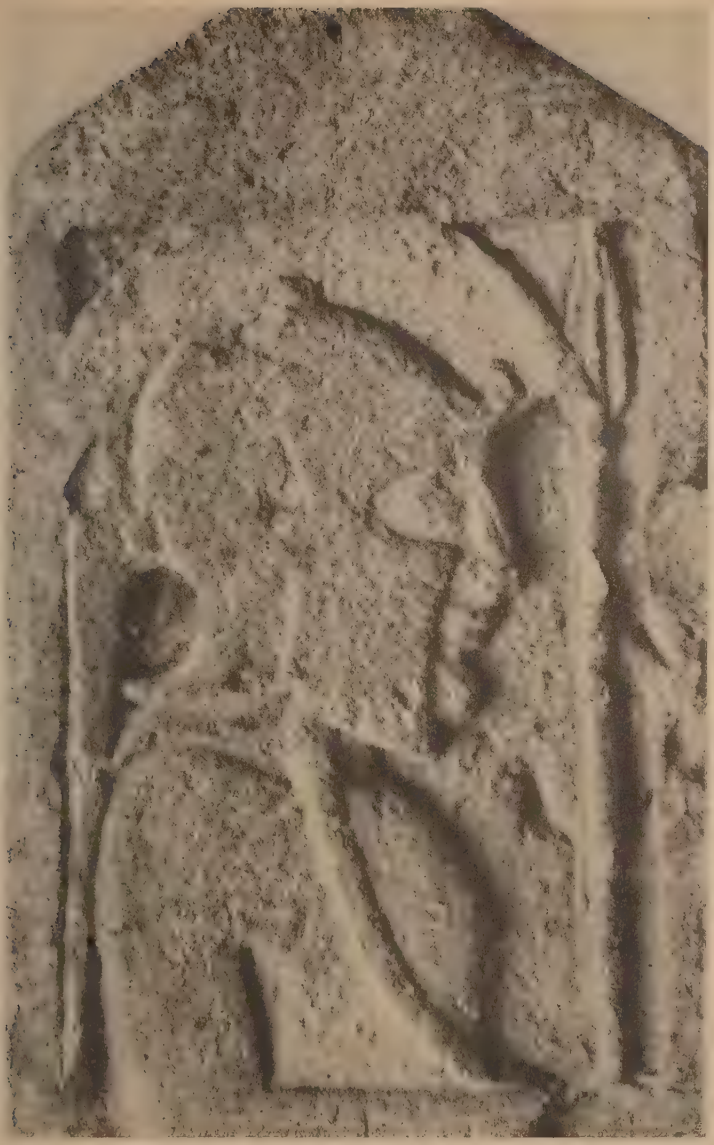
209. Grabcippus aus Vetulonia
(Tumulo della Pietrera) Mus. archeologico Florenz

210. 211. Grabcippus aus S. Piero a Strada
Privatbes. Rufina

212. Grabcippus aus S. Tomaso (Florenz)
Mus. archeologico Florenz



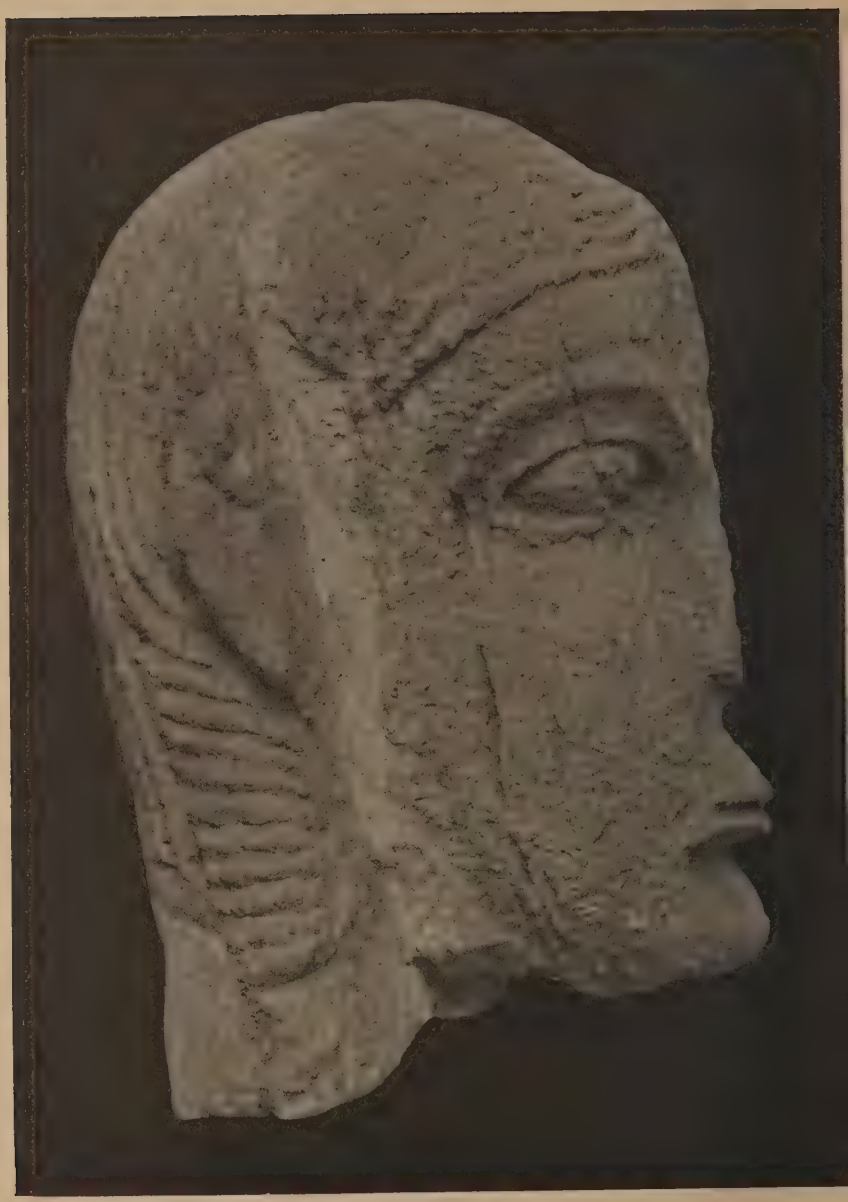
213. 214. Grabstele aus Londa ⟨Vorder- und Rückseite⟩
Mus. archeologico Florenz



215. Kriegercippus aus Orvieto
Museo Communale Orvieto

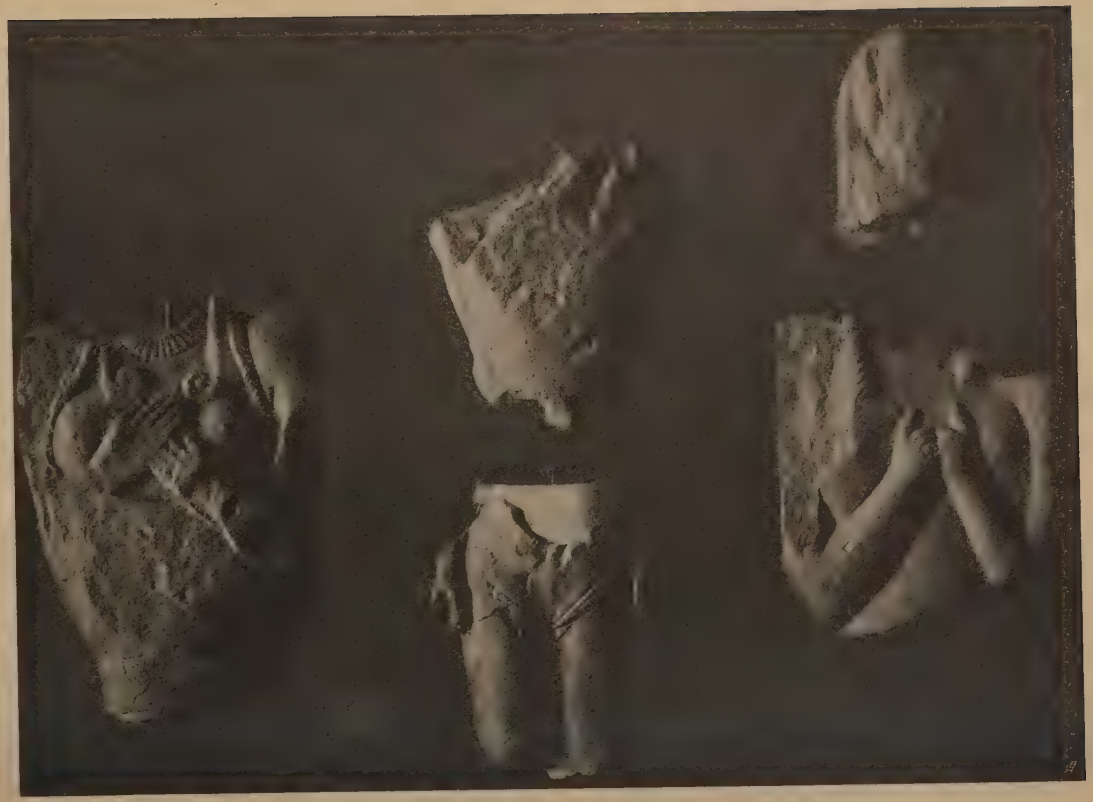
216. Basisfragment eines Rundcippus aus Chiusi
Mus. Nazionale Palermo

217. Basisfragment eines Rundcippus aus Chiusi
Mus. Nazionale Palermo



218. Porträtkopf von einer Sandsteinstatue aus Vetulonia
⟨Tumulo della Pietrera⟩ Mus. archeologico Florenz

219. Vorderansicht des Porträtkopfes Abb. 218



220. Fragmente von Sandsteinskulpturen aus Vetulonia
(Tumulo della Pietrera) Mus. archeologico Florenz

221. Tuffsteinstatue einer Göttin
⟨Offerentin?⟩ aus Vulci
⟨Grotta d'Iside, Polledrara⟩ British Mus. London

222. Tuffsteinstatue eines Kentauren aus Vulci ⟨Queransicht von links⟩
Mus. Villa Giulia Rom

223. Vorderansicht der Tuffsteinstatue Abb. 222

224. 225. Teilansichten (linkes Profil und Rückansicht) der Tuffsteinstatue Abb. 222

226. Tuffsteinstatue ⟨Jüngling auf Seepferd⟩ aus Vulci
Mus. Villa Giulia Rom

227. Teilansicht der Tuffsteinstatue
Abb. 226 von vorn

228. Tuffsteinkopf von einem Grabcippus
aus Orvieto Mus. Civico Orvieto

229. Marmorstatue aus Orvieto
Mus. Civico Orvieto

230. Sandsteinbüste ⟨Xoanon⟩ einer Liebesgöttin aus Chiusi
Mus. Communale Chiusi

231. Zwei weibliche Sandsteinbüsten ⟨Xoanoi⟩ aus Chiusi
Mus. archeologico Florenz

232. Sandsteinstatue einer Sphinx aus Chiusi
(Poggio a Gaiella) Mus. Communale, Chiusi

233. Tuffsteincippus mit Kriegerkopf aus Orvieto
Mus. archeologico Florenz

234. Kriegerkopf von Abb. 233: Vorderansicht

235. Kriegerkopf von Abb. 233: Profilansicht

236. 237. Doppelköpfiger Grabcippus aus Orvieto
Mus. archeologico Florenz

238. Löwencippus aus Settimello bei Florenz (Kalkstein)
Mus. archeologico Florenz

SYSTEMATISCH-CHRONOLOGISCHER KATALOG DER ABGEBILDETEN WERKE

VORBEMERKUNG

DA hier zum erstenmal versucht wird, eine Auswahl und Anordnung des ungeheuren uns erhaltenen Materials dieser Epoche nach systematischen Prinzipien zu geben, mit der Hoffnung, daß damit eine verläßliche Grundlage zur Aufstellung eines Formenkanons der etruskischen Kunst gewonnen werde, bedarf es einiger Erläuterungen, welcher Art diese Prinzipien sind. Ich muß dabei vorausschicken, daß ich mir selbst vollkommen bewußt bin, wie unvollkommen die Anwendung dieser Prinzipien mir bei diesem ersten Versuch gelang und, wie ich vielleicht – wenigstens beim Kenner der Materie mich entschuldigend – sagen darf, wie unvollkommen sie mir nach der ganzen Sachlage auf diesem erst noch urbar zu machenden Gebiet gelingen mußte. Vor allem ist von vornherein zu bemerken, daß ich die volle Ausführung des beschreibenden Katalogs aus zwingenden Raumgründen auf die Ursprungsepoche beschränken mußte. Darum ist auch das Beiwort „beschreibend" nicht in den Titel des Gesamtkatalogs aufgenommen worden. Daß ich die systematische und chronologische Ordnung auch im Katalog der übrigen Epochen durchzuführen versuchte und – soweit nur immer möglich – durchführen werde, versteht sich von selbst. Die Bevorzugung der Ursprungsepoche läßt sich aber gewiß aus der besonderen Wichtigkeit rechtfertigen, die dieser Epoche – als dem Ausgangsfeld aller Forschung nach der Genesis des etruskischen Stils, ja des etruskischen Volkes und Numens selbst – zweifellos zukommt.

Zunächst habe ich den Stoff nach den Materien geordnet, in denen er gearbeitet ist. Statt aber nun, wie in ähnlichen Fällen üblich, die Hierarchie der Materien in der Reihenfolge Gold, Silber, Elfenbein, Bronze usw. anzuordnen, habe ich vielmehr die Reihenfolge Silber, Elfenbein, Gold, Bronze gewählt, und dies zwar aus einem Gesichtspunkt heraus, den ich als ein lediglich heuristisches Prinzip zu einem spezifisch etruskisch-kunsthistorischen Zweck bezeichnen möchte. Der Zweck nämlich ist der: den Übergang von der seitens der Etrusker in diesem Zeitabschnitt lediglich gepflegten zu der von ihnen selber hervorgebrachten Kunst so deutlich wie nur möglich hervortreten zu lassen. Dieser Übergang von konsumierter Fremdkunst zu produzierter Eigenkunst vollzieht sich nun aber in den einzelnen Materiengruppen verschieden schnell und in verschiedenem Grade. – Wie dieses Problem mit dem komplexen Problem des Herrenkunstcharakters dieser Epoche überhaupt zusammenhängt, ist oben, Kap. II, Abschnitt 1, dargetan.

In der Silbergruppe wie in der Elfenbeingruppe ist der Fremdkunstcharakter – unbeschadet der Annahme, daß auch diese Objekte zwar von fremden Arbeitern, aber auf etruskischem Boden gearbeitet sein können – während der ganzen Ursprungsepoche der bei weitem vorherrschende geblieben. Ja, diese Materien selbst erweisen sich in der weiteren Abfolge der etruskischen Kunst-

entwicklung als dieser nur anfänglich, während ihrer ausgesprochenen Herren- und Mischkunstphase, aufgedrängte, von ihr nie völlig assimilierte und jedenfalls in allen späteren Phasen nie mehr bevorzugte Fremdmaterien. Silber verschwindet mit dem ausgesprochenen Herrenkunstcharakter der frühorientalisierenden Epoche fast völlig aus dem gewohnten Kunstbetrieb der Etrusker, um künftighin nur noch sporadisch (keinesfalls mehr in charakterisierendem Ausmaß) darin aufzutauchen. Die zwei, gewissermaßen anhangsweise der Silbergruppe beigegebenen späteren Silberobjekte aus Chiusi (Abb. 25/6), die eigentlich bereits in die spätorientalisierende Epoche gehören, stehen schon sehr vereinzelt da; sie sollen an dieser Stelle zeigen, wie der vollzogene Übergang zur Eigenproduktion in dieser Materiengruppe aussah. Innerhalb der Gruppe selbst kommen, außer den beiden letzten, wohl nur die Abb. 10, 12/3, 14/5, 20, 21/2 u. 23/4 für die Arbeit etruskischer Hände in Betracht.

Von der Elfenbeingruppe gilt, wie schon zum Ausdruck gebracht, im ganzen das über die Silbergruppe Gesagte. Ja, hier ist überhaupt zweifelhaft, ob auch nur eines der abgebildeten Stücke wirklich etruskischer Hände Arbeit ist. Mit Sicherheit davon auszunehmen ist vielleicht nur die Pyxis aus dem Tumulo della Pania (Abb. 53), wie vielleicht überhaupt der Typus dieser Elfenbeinbüchsen. Möglicherweise darf auch die weibliche Statuette Abb. 50 dazu gerechnet werden. Was mich dennoch bestimmt hat, diese Gruppe gemäß meinem Schemaprinzip erst nach dem Silber einzuordnen, das ist der Umstand, daß das Elfenbein in der Folge nicht so ganz aus dem Zentrum der etruskischen Kunstübung verschwindet wie das Silber: es erlebt eine Art Renaissance, eine zweite, wenn auch für den Gesamtcharakter der etruskischen Kunst nicht mehr entfernt den früheren Grad der Bedeutung erreichende Blüte gegen den Ausgang der archaischen Zeit, während der letzten Hochblüte der ionisierenden Kunst der Etrusker, in der zweiten Hälfte des 6. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts (wovon die Elfenbeingruppe des II. Bds. dieses Werkes Zeugnis ablegen wird).

Gold – obwohl, was den Rohstoff betrifft, gewiß in der Hauptmasse Importmaterie – und erst recht Bronze nun aber sind nicht nur zu allen Zeiten führende Materien der etruskischen Kunstübung geblieben (Gold als Träger künstlerischen Ausdruckswillens z. B. bei den Etruskern immer in weit größerem Ausmaß als bei den Griechen!); sondern innerhalb der Gold- und der Bronzegruppe unserer Ursprungsepoche vollzieht sich auch der Übergang von den Fremdmustern (nicht einmal eigentlicher Fremdkunst) zur Eigenkunst so früh und mit solcher Vehemenz, daß wir hier – umgekehrt wie bei den beiden vorhergehenden Gruppen – kaum in der Lage sind, überhaupt das eine oder andere Objekt mit irgendwelcher Sicherheit als eigentliches Fremdobjekt nachzuweisen. Sicher ist, daß die Hauptmasse beider Gruppen produktive Eigenkunst der Etrusker darstellt – so gewiß es auch ist, daß der Einfluß fremder Muster (im Gold derjenige kyprischer, rhodischer und sehr früh auch schon kleinasiatisch-frühionischer Arbeiten, in der Bronze vor

allem derjenige phönikischer, altassyrischer kretischer u. vielleicht chaldischer Objekte) in beiden Gruppen ein gewaltiger ist. Wir müssen also schließen, daß in diesen beiden Gruppen wohl ursprünglich ein dem in den beiden vorher behandelten entsprechendes Anfangsverhältnis zu Fremdkunst und fremden Künstlern bestanden haben mag (wenn wir nicht alles darin Fremde lediglich auf etwas so Ephemeres wie bloße Fremd-Vermittlung, wie etwa von seiten der phönikischen Händler, zurückführen wollen). Die Zeugen dieser konsumierenden Phase müssen jedoch in diesen beiden Materiengruppen so rasch durch die nachfolgende, in der Tat überschwenglich reiche Eigenproduktion verdrängt, überdeckt oder neu verarbeitet worden sein, daß wir ihrer heute vergeblich mit einiger Sicherheit habhaft zu werden suchen. – Übrigens sind auch in diesen beiden Abteilungen gelegentlich Anleihen bei der nachfolgenden, spätorientalisierenden Epoche gemacht worden, um Verwandtes bei Verwandtem zu lassen und eine gewisse Kontinuität der Formentwicklung zu erzielen; jedoch wird in keinem Fall unter das Jahr 600 v. Chr. herabgegriffen (mit einziger Ausnahme vielleicht von Abb. 77). Ohnehin ist die Grenze zwischen den beiden Unterepochen, der früh- und der spät-„orientalisierenden", naturgemäß eine fließende, die nicht in allen Gruppen, Materien und Objekten gleichzeitig in Erscheinung tritt. Was die Bronze nach meinem Darstellungsprinzip prädestinierte, noch nach dem Gold – und also in der Klimax des Eigen-Etruskischen am höchsten – zu rangieren, das ist der Umstand, nicht nur daß die Bronze (bzw. ihre Komponenten) diejenige Materie gewesen ist, die die Etrusker am zweifellosesten und von frühester Zeit an aus dem eigenen Boden gewannen, sondern daß die Bronze von früh auf und zu allen Zeiten die ausgesprochene Vorzugsmaterie für ihren künstlerischen Ausdruckswillen gewesen und geblieben ist. (Erst später, im Lauf des 6. Jahrhunderts, ist dazu – bis zur Gleichberechtigung – auch die Terrakotta aufgestiegen; für die Epoche des ausgesprochenen Herrenkunstcharakters des etruskischen Schaffens jedoch kommt der Terrakotta, wie auch dem Stein (mit Ausnahme der völlig alleinstehenden Steinbildwerke aus Vetulonia Abbn. 218–220), noch keinerlei Bedeutung zu: die Terrakotta bleibt für diesen Zeitabschnitt noch ausgesprochen die Domäne der italischen oder jedenfalls italisierenden Volkskunst).

Bleibt noch zu erwähnen, daß innerhalb der Gruppen versucht worden ist, sowohl eine gewisse systematische Ordnung zu schaffen (wie z. B. in der Silbergruppe die Abfolge von Schalen, Bechern, Kesseln und Kisten) wie auch, soweit bei dem Stand der Forschung und bei dem notwendig individuell begrenzten Wissen irgend möglich, eine gewisse chronologische Abfolge zu erzielen. Aber gerade hierin bin ich mir der Lückenhaftigkeit und des Provisorischen meines Versuchs schmerzlich bewußt – ohne jedoch im jetzigen Zeitpunkt Besseres erhoffen zu dürfen. Hemmend und ab und zu die Ordnung durchbrechend mußte auch die notgedrungene Rücksicht auf die bestmögliche technische Ausnützung der Tafelraum-

grenzen wirken, die gelegentlich die räumliche Zusammenordnung sonst zeitlich und stilistisch mehr oder weniger auseinanderliegender Objekte erzwang.

Auch für den zweiten Teil des Tafelapparates, der in der Hauptmasse die spätorientalisierende Übergangsepoche zur Darstellung bringt, gilt mutatis mutandis das hier über die Prinzipien der Anordnung Gesagte. Mutatis mutandis – denn in dieser Übergangsepoche verwandelt sich uns der Grundstoff selbst unter den Händen. Manches, was zeitlich erst hierher gehörte, mußte um der organischen Einheit der Darstellung willen noch dem ersten Teil eingefügt werden; in der Gruppe Steinplastik mußte aus demselben Grunde umgekehrt gelegentlich sowohl in die ausgehende Epoche des ersten Teils zurück-, wie bis etwas nach Mitte des 6. Jahrhunderts hinabgegriffen werden, um nur einigermaßen die Richtung der Entwicklung hervortreten zu lassen. Denn diese, durch das allmähliche Aufkommen der eigentlichen Rundplastik sowohl in Bronze wie in Stein charakterisierte Epoche trägt das Stigma des Übergangs auf der Stirn: ein gewaltiger innerer Kampf um die noch im Ausgang der vorhergegangenen Epoche sorglos und fast spielerisch aufgenommenen Keime des Ionismus, die sich nun entfalten wollen, setzt ein und wird durch die während der Unabgeklärtheit der Auseinandersetzung geschaffenen Werke eher verdeckt als vollwertig ausgedrückt. So fehlen hier, trotz einzelner großartiger Werke, wie der Frauenbüste in Bronze und der Sandsteinstatue aus dem Isisgrab in Vulci (Abbn. 179 u. 221) die großen Leitwerke völlig, wie wir sie beispielsweise in Griechenland in der gleichzeitig einsetzenden großartigen Reihe der Kouroi besitzen. Dennoch ist versucht worden, den dünnen und zerbrechlichen chronologischen Faden in jeder Gruppe für sich soweit irgend möglich festzuhalten, während die Gruppen selbst hier nicht nur nach der Materie, sondern innerhalb dieser in üblicher Weise in Reliefs und Statuetten untergegliedert worden sind, wobei die Tierbronzen, als ein auch in allen späteren Epochen für die Etrusker besonders charakteristisches Ausdrucksgebiet, schon in diesen ihren Anfängen besonders ausgeschieden worden sind.

Ein Wort noch über die hier folgende kleine Spezialbibliographie.

Diese enthält ausschließlich diejenigen von den zahllosen durchgearbeiteten oder durchgesehenen Spezialwerken, die für die Zwecke des Katalogs verwendet worden sind. Auf die hier angeführten Werke beziehen sich die zu jedem Objekt des Katalogs gegebenen bibliographischen Hinweise. Ich habe dabei – mit einigen, durch die Sachlage bedingten Ausnahmen – von der ganzen älteren Literatur abgesehen, auf die schon Helbig und neuerdings Curtis, in ganz besonders umfassendem Maße aber neuestens Ducati in seinem großen, hier genannten Werk zurückweisen.

J. J. Bachofen, Sul significato dei dadi e delle mani nei sepolcri degli Antichi (in: Annali dell' Instituto XXX, 1858, S. 141ff. und XXXIII, 1861, S. 257ff.).

W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz. München 1895 (besonders Seite 152ff.).

Georg Karo, Le oreficerie di Vetulonia (in: Milani, Studi e Materiali, I, 1899 bis 1901, S. 235–283, II, 1902, S. 97–147).

Graeven, Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen. In photogr. Nachbildung. I. Serie Hannover 1903.

Frederik Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst. (Teubner, Leipzig 1912.) Nrn. in der Silbergruppe nach der Aufstellung im Kap. III, Abs. D: „Zehn Gefäße aus Italien" (S. 24ff.), die hier sämtlich zur Wiedergabe gelangen.

Helbig(-Amelung-Reisch-Weege), Führer durch die öffentl. Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. (2 Bde., 3. Aufl., 1913.)

Pinza-Nogara, Museo Etrusco Gregoriano. Materiali per la etnologica antica Toscano-Laziale, Vol. I, Mailand 1915.

Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Abtlg.: Granulation. (Vgl. besonders Kap. IV: „Etrurien", S. 43–69.) Frankfurt a. M. 1918.

A. Della Seta, Museo di Villa Giulia (Cat.), Rom 1918.

C. Densmore Curtis, The Bernardini Tomb (in: Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. III: p. 9–90, pl. 1–71). Rom 1919. Nrn. nach denen des Katalogs, nicht der Tafeln.

Georg Karo, Orient u. Hellas in archaischer Zeit (in: Athenische Mitteilungen d. Dtsch. Archäolog. Inst., Bd. XXXXV, 1920, S. 106–156). Darin besonders: „Älteste datierbare Gräber von Corneto" (= Tarquinii), S. 108ff.; „Die Gräber von Vetulonia", S. 115ff.; „Fürstengrüfte von Caere u. Praeneste", S. 124ff.; üb. die „ägypt.-phönik. Metallschalen", S. 150ff.

A Guide of the Departement of Greek and Roman Antiquities in the British Museum. 5. Aufl. London 1920.

Antonio Minto, Marsiliana d'Albegna. Florenz 1921.

L. A. Milani, Il R. Museo Archeologico di Firenze. Sua storia e guida illustrata. Florenz 1923.

Paul Wolters, Führer durch die Glyptothek zu München. München 1923.

W. Frhr. v. Bissing, Untersuchungen über die „phönikischen" Metallschalen (in: Jahrh. d. Dtsch. Archäolog. Instituts, Bd. XXXVIII/IX, 1923/24, S. 180–241). Nrn. in der Silbergruppe nach der Aufstellung „Italische Funde", S. 219. (11 Nrn., von denen hier sämtliche zur Wiedergabe gelangen.)

Friedr. v. Duhn, Italische Gräberkunde, I. Teil. Heidelberg 1924 (über Etrurien S. 24–30; 201–364; 386–391).

David Randall MacIver, Villanovans and early Etruscans. A study of the early iron age in Italy etc. Oxford 1924. Darin besonders: üb. Vetulonia S. 100ff.; üb. Tarquinii S. 158ff.; üb. Praeneste S. 209ff.; üb. Chiusi S. 231ff.; üb. Cortona S. 251f.; üb. Castellina in Chianti S. 253f.

Führer durch das Antiquarium in Berlin. I: Bronzen. Berlin 1924.

C. Densmore Curtis, The Barberini Tomb (in: Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. V: p. 1–52, pl. 1–43). Rom 1925. (Nrn. nach denen des Katalogs, nicht der Tafeln.)

R. Bianchi Bandinelli, Clusium, in: Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei XXX, Rom 1925.

R. Bianchi Bandinelli, I caratteri della scultura etrusca a Chiusi, in: Dedalo VI (1925).

C. Weickert, Führer durch das Museum antiker Kleinkunst in München. München 1925.

Pericle Ducati, Storia dell Arte Etrusca. (2 Bde.: Florenz 1927.) Darin für unsere Epoche besonders: Kapitel I–IV und die dazugehörigen Abtlgn. im Tafelband.

P. Ducati, Laminette eburnee del Museo Civico di Bologna (in: Studi Etruschi, II. Bd., Florenz 1928).

G. Q. Giglioli, Un bronzo etrusco arcaico dell'Elba, ora al Museo Nazionale di Napoli (in: Studi Etruschi, II. Bd., Florenz 1928).

E. Gabrici, La collezione Casuccini del Museo Nazionale di Palermo (in: Studi Etruschi, II. Bd., Florenz 1928).

C. F. Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, Bd. II (noch nicht erschienen; erscheint demnächst in B. Behrs Verlag, Berlin. Durch Güte des Verfassers mir in einem Bogenexemplar zugänglich; vgl. Beschreibgn. zu Abbn. 108/09 u. 121).

Fundort	Grabfund	Art des Fundobjekts	Numerierung nach: Poulsen	v. Bissing	Curtis	Mühlestein Abb. Nr.	Aufbewahrungsort	Anzahl n. Art u. Fundort: Schalen	Becher	Kessel	Kisten	Dolchsch.	Objekte n. Fundort
Praeneste (= Palestrina)	Tomba Bernardini	1. Silberschale („Uräus"-Schale)	14	2	III. 25	1	Mus. preistorico, Rom						
„	„	2. „ („Eshmunyaad"-Sch.)	13	1	III. 26	7—8	„						
„	„	3. Vergoldeter Silberbecher	16	4	III. 24	11	„						
„	„	4. „ Silberkessel	15	3	III. 23	16—19	„						
„	„	5. Silberne Dolchscheide	—	—	III. 28	23—24	„	4	2	1	1	1	= 9.
„	Tomba Barberini	6. Silberschale („Löwenkampf"-Sch.)	21	5	V. 20	5	Mus. Villa Giulia, Rom						
„ (?) [1])	„ (?) [1])	7. „ Reber	—	—	—	6	Samml. Reber, Lugano						
„	„	8. Vergoldeter Silberbecher	—	—	V. 14	12—13	Mus. Villa Giulia, Rom						
„	Tomba Castellani	9. Silberbeschlag. hölz. Aschenkiste	—	—	—	21—22	Mus. Capitolino, Rom						
Caere (= Cerveteri)	Tomba Regulini-Galassi	10. Silberschale („Kuh"-Sch.)	19	8	—	2	Mus. Gregoriano, Rom						
„	„	11. „ („Stier"-Sch.)	17	6	—	3	„	3	1				= 4.
„	„	12. „ („Krieger"-Sch.)	18	7	—	4	„						
„	„	13. Silberbecher	20	9	—	10	„						
Pontecagnano b. Salerno	(?)	14. Silberschale („Pharao"-Sch.)	22	10	—	9	(?) (früher Sammlung Tyskiewicz [2])	1					= 1.
Vetulonia	Tomba del Duce	15. Silberbecher	—	11	—	14—15	Mus. archeol., Florenz		1		1		= 2.
„	„	16. Silberbeschl. bronz. Aschenkiste	—	—	—	20	„						
Camars (= Chiusi)	(?) (Beide aus demselben Grabfund)	17. Silberschale (späte)	—	—	—	25	(Anf. 18. Jahrh. in Pistoia, heute verschollen [3])	1		1			= 2.
		18. Silberkessel (später)	—	—	—	26	Mus. archeol., Florenz						
Anmerkungen: [1]) Vgl. Katalog, Text unter Nr. 6. — [2]) Vgl. Fröhner, Collection Tyskiewicz, Tf. II. — [3]) Vgl. Dempsteri Etruria Regalis (Florenz 1723), Tom. I, Taf. LXII, Fig. 2 (rechts).							Objekte nach Art:	9	4	2	2	1	= 18.

Numerierung nach: Fr. Poulsen, Der Orient u. die frühgriech. Kunst, Lpz. 1912, Kap. III, Abs. D. — W. v. Bissing, Untersuchungen üb. d. „phoinik." Metallschalen, Jahrb. d. Dtsch. Arch. Institutes 1923/24, Verzeichnis S. 219. — C. D. Curtis, The Bernardini Tomb, Memoirs of the Amer. Acad. in Rome, Vol. III (1919), S. 9—90; sowie: The Barberini Tomb, ebend., Vol. V (1925), S. 1—52 (jeweils die Katalognummern im Text, nicht die Tafelnummern). — H. Mühlestein, Die Kunst der Etrusker, I. Bd.: Die Ursprünge (vorliegendes Werk), nach den Nrn. der Abbildgn. u. des Katalogs.

ERSTE ABTEILUNG

BESCHREIBENDER UND BIBLIOGRAPHISCHER KATALOG DER URSPRUNGSEPOCHE

I. SILBER

⟨1⟩ **Silberschale aus Praeneste.** (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Diameter: 19 cm. Erhebung des Randes von der Standfläche 3,4 cm. Spuren von Innenvergoldung. – Streifenteilung: durch Kreise getriebener Beulen. Äußerster Kreis: eine Schlange (Uräusschlange: ägypt. Symbol der Unendlichkeit oder der ewigen Weltordnung). Darstellungen getrieben und graviert. Medaillon: ägypt. Pharao, von Hund (statt Löwen) begleitet, triumphiert über innere und äußere Feinde: links ein an einen Baum gebundener, langhaariger, bärtiger Barbar (Asiate); rechts ein fliehender Ägypter, vom Pharao erfaßt und durch Lanzenstoß bedroht; im Segment: Niedergeworfener, von Hund verfolgt. Erster Streifen: 8 Pferde im Schritt nach rechts, je von zwei (insgesamt 16) Sumpfvögeln (Wildenten) in gleicher Richtung überflogen. Zweiter (Haupt)-Streifen: Ausfahrt im Schritt eines assyr. Stadtfürsten (od. Königs) mit Kutscher auf Biga (Verdoppelung der Pferdekonturen) unter Baldachin, und mit ähnlichem Vortrab, aus in assyr. Art befestigter Stadt auf die Jagd; der abgestiegene Fürst mit Begleitung macht Jagd auf zwei Hirsche in bergigem Gelände (assyr. Hügelschema); Rast: die Pferde werden an einer Krippe gefüttert, das an einen Baum gehängte erlegte Wild ausgeweidet; Opferszene: König als opfernder Pharao auf Thronsessel vor Gabenopfer auf Opfertisch für die Mondgottheit, die oben als Sichelmond, und Brandopfer auf größerem Altar für die Sonnengottheit, die oben als ägypt. geflügelte Scheibe erscheint; Abenteuer mit einem, der Felshöhle einer weiteren assyr. stilisierten und bewaldeten Berglandschaft (von zwei Hirschen belebt) entsprungenen Ungeheuer in Gestalt eines Riesenaffen, der in ebener Steppenlandschaft (Steppengras) einen Felsblock gegen den königlichen Wagen schleudert; geflügelte Gottheit (Hathor oder Astaroth?) entrückt den Wagen in Miniatur durch die Lüfte; Wildentenjagd und Niederwerfung zweier ähnlicher Ungeheuer (darüber der Horusvogel); glückliche Heimkehr der königl. Biga (Vortrab bereits im Tor verschwunden); außer den genannten geflügelten Wesen beleben acht Wildenten die Luft.

Phot. R. Moscioni 2091, Rom.

Bibl.: Helbig II., Nr. 1574. Poulsen, Nr. 14. v. Bissing, Nr. 2. Curtis, Memoirs III, Nr. 25, S. 38/43, Tafn. 20/1. Randall MacIver, Taf. 39, Nr. 2. Ducati, Storia, S. 116f., Fig. 98.

⟨2⟩ Silberschale aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Etrusco Gregoriano (Vatikan). Rom.

Stark fragmentiert. Streifenteilung durch punktierte (minutiös gestrichelte) Kreise. Medaillon: Kuh, eines von zwei Kälbern säugend, in von Wildenten durchflogenem Papyrus-Dickicht (Knospen und Blüten alternierend in palmettenförmiger Anordnung); im Segment: rautenförmig (assyr.) stilisierte Hügellandschaft. In den zwei Streifen (stark zerstört): Krieger-Kohorten, von ägypt. Typus, zu Pferd und zu Fuß, sowie eine Biga (ohne Baldachin); Streifengliederung durch Zypressen und zu gleicher Höhe wie diese getriebene Lilien.

Phot. Alinari 35626 (1).

Bibl.: Helbig I., Nr. 713. Poulsen, Nr. 19, v. Bissing, Nr. 8. Randall MacIver, S. 213.

⟨3⟩ Silberschale aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Spuren von Innenvergoldung. – Streifenteilung durch punktierte Kreise. Äußerster Kreis: eiförmig getriebene Beulen (mit graviertem Umriß, Spitze nach außen), möglicherweise auch als Kranz von Spitzblatt-Ornament aufzufassen. Medaillon: Stier, beiderseits von zwei Löwen angefallen; im Hintergrund vier übergroße Lilien; oben, die ganze Szene mit abwärts ausgebreiteten Flügeln überschattend, der Horusvogel; im Segment: rautenförmig stilisierte Hügellandschaft. 1. (Haupt-) Streifen: ein Löwe, von einem Adler (Horusvogel?) überflogen und einen Mann niedertretend, wird von einem Lanzenwerfer und einem Bogenschützen zu Fuß von rechts angegriffen, während von links ein davongaloppierender Bogenschütze zu Pferd rückwärts nach ihm schießt; Antilope flieht über einen Hügel nach links, während ein Adler (Horusvogel?) denselben nach rechts überfliegt; Löwenkampf zwischen zwei Palmen: ein Mann greift dem aufrecht stehenden Löwen mit der Rechten in den Rachen, während er ihm mit der Linken ein Kurzschwert in den Leib stößt; zwei Reiter je mit Handpferd, zwischen Zypressen; zwei vereinzelte Wildenten (symmetrisch links und rechts vom Segment). 2. Streifen: Kriegerzug von ägypt. Typus; 4 mal je 5 Fußsoldaten je von einem Reiter angeführt; 1 mal 3 Soldaten hinter einer Biga mit König und Kutscher.

Phot. Alinari 35621 (2).

Bibl.: Helbig I, Nr. 712. Poulsen, Nr. 17. v. Bissing, Nr. 6. Randall MacIver, S. 210 u. 213, Taf. 38, Nr. 1.

⟨4⟩ Silberschale aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi). Museo Gregoriano, Rom.

Spuren von Innenvergoldung. – Stark fragmentiert. Streifenteilung durch punktierte Kreise. Medaillonfragment: Szene des triumphierenden Pharao, der im Be-

griff ist, einen von zwei gefesselten Gefangenen (einen bärtigen, langhaarigen Asiaten mit kurzärmeligem syrischem Wams) mit dem Speer zu durchbohren; darüber der Horusvogel. 1. Streifen: ägyptisierender Kriegerzug, überwiegend Reiter (im Galopp), vereinzelt Fußsoldaten (im Schritt); die Reiter teilweise mit syrischem Gewand bekleidet. 2. Streifen: Dasselbe, jedoch zu ungefähr gleichen Teilen auf den Raum verteilt, Reiter (im Schritt) und Fußsoldaten. In beiden Streifen beleben Wildenten die Luft. Im übrigen findet keinerlei rhythmische Gliederung der Streifen statt (von einer einzigen Zwergzypresse und dem Rest eines Lilienstengels abgesehen).

Phot. Faraglia, nach: Grifi, Monumenti di Cere antica, Taf. X, Nr. 2.

Bibl.: Helbig, I, Nr. 711. Poulsen, Nr. 18. v. Bissing, Nr. 7.

⟨5⟩ Silberschale aus Praeneste. (Tomba Barberini). Museo Villa Giulia, Rom.

Diam. (hier folgen die Maße von zwei ringsum abgebrochenen, im Museum vorhandenen Silberschalen-Rändern, zu deren einem die zugehörige Schale fehlt und von denen noch nicht festgestellt ist, welcher von beiden zu der vorliegenden Schale gehörig ist): 1. 18,5–18,8 cm. 2. 20,1 cm. – Spuren von Innenvergoldung. (Oberfläche stark zerstört.) – Streifenteilung durch punktierte Kreise (äußerster Kreis: getriebene Beulen). Medaillon: Löwenkampf; ein Mann, mit stark nach hinten ausschweifenden Nackenlocken und ziemlich langem, spitzem Bart, augenscheinlich als assyrischer König gedacht, aber in der traditionellen Haltung des siegreichen Pharao, dringt mit dem Schwert in der Rechten nach rechts auf einen aufgerichteten Löwen mit drohend geöffnetem Rachen ein, indem er zugleich mit der Linken die rechte erhobene Vordertatze des Löwen ergreift; im Rücken des Mannes eine geknickte Palme oder Papyrusstaude (vgl. Abb. 8, im umschriebenen Streifen); über der Szene der Horusvogel; knappes Boden-Segment von unbestimmbarer Beschaffenheit. 1. Streifen: außer einem vereinzelten Fußsoldaten zwischen 2 übergroßen Lilienstengeln, 5 galoppierende Reiter, von denen 2 deutlich als zu der Hauptszene, einer Löwenjagdszene, gehörig hervorgehoben sind, die sich über dem Medaillon entfaltet: ein mächtiger Löwe mit heraushängender Zunge hat einen Mann in assyrischer Tracht überwältigt, stützt die eine Vordertatze auf dessen Leib und erhebt die andere über dessen noch erhobenes Haupt, während die 2 nach rechts fliehenden Reiter in bravouröser Rückwendung (vgl. Abb. 3) mit gespannten Bogen einen Pfeilhagel auf den Löwen loslassen (2 Pfeile zwischen dem 2. und 1. Reiter, 2 zwischen diesem und dem Löwen in der Luft, einer trifft den Löwen soeben zwischen die Augen); über dem Löwen der Horusvogel; hinter ihm wird die Löwenszene durch einen großen Lilienstengel abgeschlossen. 2. Streifen: durch 14 zumeist leicht windverbogene, zypressenartige Bäume reich gegliederter Soldatenzug von 4 Reitern und 11 Fußsoldaten, davon 4mal je 2 von einem der Reiter geführt, 1mal 3 da-

gegen von einer Biga mit Kutscher und König (ohne Baldachin), die jedoch von den Soldaten (außer durch eine Zypresse) durch einen sitzenden Löwen getrennt ist, der ruhig und wie gehorsam den Lanzenstoß des Königs zu empfangen scheint; über dem Löwen der Horusvogel; ein ebensolcher mitten über dem Soldatenzug rechts; im übrigen ist die Luft dieses, wie auch des inneren Streifens durch eine Anzahl Wildenten belebt.

Phot.: nach Memoirs of the American Academy in Rom, V, Taf. 7.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767. Poulsen, Nr. 21. v. Bissing, Nr. 5. Della Seta, Cat., S. 376 (Nr. 13245). Curtis, Memoirs V, Nr. 20, S. 22f. Randall MacIver, S. 223/4.

⟨6⟩ Silberschale Reber. Unbekannter Provenienz (vermutlich aus Praeneste; vermutlich aus der Tomba Barberini). Sammlung Dr. G. F. Reber, Lugano. Von Dr. Reber im Herbst 1925 aus dem Kunsthandel erworben.

Diam.: 23–23,5 cm. Erhebung des Randes über die Standfläche: 3–3,5 cm. (Der bei diesen Schalen sonst durchweg übliche, ringsum laufende, etwas verdickte Rand fehlt hier, ist wahrscheinlich weggebrochen und der Bruchrand an der Schale selbst zurechtgeschnitten und gefeilt worden.) Vermutlich gehört die vorliegende Schale zu dem – offensichtlich bereits bei der Graböffnung stark geplünderten – Grabgut des Barberinigrabs im Museo Villa Giulia in Rom. Vgl. Curtis, Memoirs V, Bemerkungen zu Nr. 20, wo eine solche Schale vermißt wird. – Streifenteilung durch Kreise getriebener Beulen (im äußersten Kreis von nach auswärts zugespitzter Eiform). Medaillon: Wildziege (Gazelle?), mit rückgewandtem Kopf, eine Zicke säugend, in von Wildenten durchflogenem Papyrus-Dickicht, Knospen und Blüten in palmettenförmiger Anordnung, mit besonders großer Entfaltung der Blüten (vgl. Abb. 2); im Segment: assyr. stilisierte Hügellandschaft. 1. Streifen: oben ein ruhigstehender und ein springender Hirsch auf (assyr. stilisiertem) Hügelland, darüber der Horusvogel; links davon Löwenkampf zwischen zwei Palmen (genau entsprechend demjenigen im 1. Streifen von Abb. 3 unten); rechts vom Hügel Löwenjagd zwischen zwei Palmen: Löwe, auf einen Gefallenen tretend (vgl. Abb. 3, oben und Abb. 5), die linke Vordertatze in Abwehr nach rechts einem stehend auf ihn eindringenden Mann entgegenhebend, hinter diesem ein kniender Bogenschütze, der durch das (eingeritzte) Geäst eines Laubbaumes am Gefährten vorbei auf den Löwen anlegt; im Rest: 2 Reiter im Schritt mit je einem Handpferd, zwischen beiden 2 Zypressen und eine fliegende Wildente. 2. Streifen: Ausfahrt (im Galopp) eines assyrischen Stadtfürsten (Königs) mit Kutscher auf Biga mit Baldachin und mit ähnlichem Vortrab (vgl. Abb. 1); im Rest: Kriegerzug von ägypt. Typus, dreimal je 5 Fußsoldaten, je von einem Reiter geführt; einmal 4 Soldaten hinter der königlichen Biga, von dieser getrennt durch kerzengerade Zypresse sowie parallel zu ihr auf gleiche Höhe getriebene, übergroße Lilie; der Streifen ist übrigens durch 8 weitere, fast durchweg gekrümmte (windverbogene?) Zypressen

rhythmisch gegliedert (vgl. den 2. Streifen von Abb. 5); über jedem Pferd bzw. Pferdepaar eine fliegende Wildente.
Phot.: Rüedi, Lugano.
Hier zum erstenmal publiziert. Ich wage hier – nach genauem Studium beider Originale in stilistischer und technischer Rücksicht – die Vermutung auszusprechen, daß in dieser Silberschale Reber nicht nur der (nach Poulsens Zählung) elfte oder (nach Bissings Zählung) zwölfte italische Fund dieser Gruppe vorliegt, sondern sogar, daß die Schale die vermißte Schwesterschale zu der in Abb. 5 wiedergegebenen aus der Tomba Barberini ist.

⟨7 u. 8⟩ Silberschale aus Praeneste, sog. „Eshmunyaad-Schale". (Tomba Bernardini). Museo preistorico, Rom.
Diam.: 19 cm. Erhebung des Randes über die Standfläche: 3,5 cm. Einzige Streifenteilung: durch breites Kreisband von sinnlosen Hieroglyphen. Äußerer (Rand-) Kreis: ebendasselbe. Medaillon genau entsprechend dem Medaillon Abb. 5; an Stelle der weiblichen Gottheit hier Amon-Ra; breiter Segmentstreifen voller sinnloser Hieroglyphen; im Segment: kriechender unbewaffneter Assyrer. Über dem linken Flügel des Horusvogels: phönikische Inschrift „Esmunyair ben Asto" oder, nach neuerer Lesung (vgl. Curtis), „Eshmunyaad ben Ashto", d. i. „E., Sohn des A.". Im einzigen Streifen: 4 große Barken, ägypt. Götter und vergötterte Pharaonen tragend; mit diesen alternierend 4 Papyrusdickichte, die jedes dieselbe Gruppe, Isis, das Horuskind säugend, bergen.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom, zu Memoirs III, Tafel 22 (Abb. 7) u. 23, Fig. 1 (Abb. 8).
Bibl.: Helbig II., Nr. 1575; Poulsen, Nr. 13; v. Bissing, Nr. 1; Curtis, Memoirs III, Nr. 26, S. 43f., Tafn. 22/3. Randall MacIver, S. 211/2; Taf. 39, Nr. 1.

⟨9⟩ Silberschale aus Pontecagnano bei Salerno. Früher in der Sammlung Tyskiewicz.
Diam.: 19 cm. Einzige Streifenteilung: durch einen Kreis von dreifachen Zickzack- (Wellen-?) Linien. Medaillon (Hauptdarstellung): Ein Pharao, von kleinem Löwen begleitet, erschlägt mit der Keule eine zusammengekauerte Gruppe seiner Feinde; hinter ihm sein Begleiter (leichentragender Genius?) trägt Lanze und Fächer und packt einen Kriegsgefangenen beim Schopf; vor ihm eine nackte Göttin (Isis?), mit fallendem Schleiergewand im Rücken, reicht ihm die Siegespalme; oben der Horusvogel, mit stark abwärts gebogenen Flügeln den Pharao beschützend; im Bildraum verteilt: sinnlose hieroglyphische Kartuschen, die auch den Segmentstreifen ausfüllen; im Segment: kriechender (flüchtender) Bogenschütze in assyr. Tracht. Im einzigen Streifen: vier Papyrus-Gruppen in streng ägypt. Zeichnung, jede flankiert von je 2 zurückgeknickten Papyrusstengeln; je im Zentrum jeder

Gruppe abwechselnd ein Pferd im Schritt und das Horuskind auf der Lotosblüte. (Die Schale am Rand stark zerstört.)
Phot.: Faraglia, nach: Fröhner, Collection Tyskiewicz, Taf. II.
Bibl.: Poulsen, Nr. 22; v. Bissing, Nr. 10.

⟨10⟩ Silberbecher aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi). Museo Gregoriano, Rom.

Aus zwei Schichten von Silberblech hergestellt, einer innern und einer äußern, beide getrieben und graviert (in etwas weniger feiner Ausführung als die vorerwähnten Objekte). Streifenteilung: durch doppelte Blätterkränze. Außenseite: 2 Streifen mit Kriegern, von ägypt. Typus, zu Pferd, auf Wagen und zu Fuß (vgl. Abbn. 1–6); im oberen Streifen dazwischen zweimal ein sitzender Löwe, über dem ein Raubvogel schwebt; auf der Bodenkuppe (stark zerstört): sitzender Löwe zwischen zwei Männern, darüber zwei Wildenten und der Horusvogel. Innenseite: im Medaillon: ähnliche Szene wie im Medaillon Abb. 2; 1. Streifen: Krieger wie auf der Außenseite, die Wagen abwechselnd mit Pferden und Maultieren (Fouragewagen?) bespannt; 2. Streifen: Kriegerzug wie im vorigen; drei (vier?) Frauen, zwei thronenden ägypt. Gottheiten Opfer darbringend.
Phot.: Alinari 35621 (2).
Bibl.: Helbig I., Nr. 714; v. Bissing, Nr. 9.

⟨11⟩ Vergoldeter Silberbecher aus Praeneste. (Tomba Bernardini). Museo preistorico, Rom.

Diam.: 13–14 cm. Höhe: 6 cm. Streifenteilung durch Kreise von minutiösen Halbkreischen. Getriebene Bodenrosette von 25 Blättern. 1. (unterer) Streifen: 7 nach rechts schreitende Pferde mit hochgestautem Kopf und langem Bogenschweif; über jedem Pferd je 2 Wildenten. 2. (oberer) Streifen: 10 ebenfalls nach rechts schreitende Stiere, zwischen ihnen je ein zypressenartiger Baum, über ihnen je 2 Wildenten.
Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom, zu Memoirs III, Taf. 19, Fig. 1.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1573. Poulsen, Nr. 16; v. Bissing, Nr. 4; Curtis, Memoirs III, Nr. 24, S. 37f., Randall MacIver, S. 210 u. 213.

⟨12. u. 13⟩ Fragmentierter vergoldeter Silberbecher aus Praeneste. (Tomba Barberini). Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe (der restaurierten Form): 8,9 cm. Diam. (max.): 9,3 cm. Die Streifenteilung erfolgt hier durch Bänder von aneinandergereihten – mehrfachen und konzentrischen – punktierten Halbkreisen (dolden-, bzw. fächerförmig gespreizt), wie sie überaus zahlreich auf den ältesten Buccherogefäßen vorkommen und als Ornament wohl aus der italischen Villanovakultur übernommen worden sind; diese punk-

tierten „Fächer“ sitzen hier bald an Stelle von Palmetten auf Halbkreisgirlanden, bald zwischen den Dreiecken eines Zackenbandes eingeklemmt. Von den beiden erhaltenen Figurenstreifen, die in lässiger, sorgloser Arbeit lediglich graviert sind, zeigt der obere Reste von konfrontierten Löwen-, Widdern- und (wie es scheint) auch Pferdepaaren, zwischen deren Vorderbeinen je eine Lotosknospe erscheint, während zwischen den einzelnen Paaren eine kyprische Schalenpalmette auf hochschäftigem Lotoskelche steht. Der untere Streifen zeigt in noch flüchtigerer Ritzzeichnung grasende Widder, während in der Höhe der Henkel ein Band von verkümmerten kyprischen Palmetten, die überquer zur Doppelkette verbunden sind, gewesen zu sein scheint.

Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom, zu Memoirs V, Taf. 5, Fig. 2 u. 3.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767g; Della Seta, Cat., S. 375 (Nr. 13226); Curtis, Memoirs V, Nr. 14, S. 20. Randall MacIver, S. 226.

⟨14 u. 15⟩ Silberbecher aus Vetulonia. (Tomba del Duce). Museo Archeologico, Florenz.

Länge des Fragments (Abb. 14): ca. 22 cm. Höhe d. Rekonstrukt. (Abb. 15): 7 cm; lichte Weite: 9 cm. Innen vergoldet. Erhalten: im wesentlichen ein Hauptstreifen, eingefaßt von zwei Rahmenstreifen. Hauptstreifen: in der Mitte zwei Sphinxe, eine weibliche und ein männlicher (bärtiger), deren stark gebogene innere Flügel sich über einer Schale mit Palmette kreuzen; die Flügel sitzen hier in ganz phönikischer Weise mitten auf dem Brustkasten an; zwischen den Vorderbeinen das ägyptische Schurzfell; rechts ein Greif, eine phönikische Fächerpalmette und ein Stier vor einer Palme (vgl. die Stiere in der Tomba dei Tori in Tarquinia, dem ältesten gemalten Grab dieser Nekropole); links von der Mittelgruppe eine weitere weibliche Sphinx und zwei Löwen; etruskisches Charakteristikum par excellence: die „Flammen“-Mähne auf dem Rücken des äußersten Löwen links (vgl. später die kapitolinische Wölfin und das Fragment eines Bronze-Löwen oder -Wolfes von Fiesole); spezifisch etruskisch auch die weit über phönikische Vorbilder hinausgehende Hervorhebung der Leberpartie jedes der dargestellten Wesen durch 3–7 parallele Streifen, von denen die Mittelpartie der Tierleiber wie umwickelt ist (mit Ausnahme des Löwen mit der Flammenmähne); sämtliche Tiere des Hauptstreifens treten in phönikischer Weise direkt auf die streifenteilende Linie. Die Rahmenstreifen sind in ägyptisierender Weise ausgefüllt mit schematisch aneinandergereihten, mehr oder weniger geometrisierten (sinnlos hieroglyphischen) Vogeldarstellungen, Adler, Geier, Strauße, einzelne zu bloßen Dreiecken verflüchtigt; dazwischen Palmetten und (im unteren Streifen) vereinzelt ein aufgerichteter Hase vor einem Skarabäus (?). Vom Rest eines weiteren Hauptstreifens ist ein Flügelpferd zu erkennen.

Phot.: Abb. 14: Faraglia, nach Zeichnung, Notizie degli Scavi, 1887, Taf. XVI. Abb. 15: Mus.-Verwaltg., Florenz.

Bibl.: Poulsen, S. 118. Amelung, Führer S. 170; v. Bissing, Nr. 11. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 114, Fig. 30.

⟨16–19⟩ Silberkessel aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Diam. (am ob. Rande): 15 cm Höhe (ohne Protomen): 14 cm (mit Protomen): 18,8 cm. Außen und innen vergoldet. Am oberen Rand, als Griffhenkel angenietet: 6 Schlangenvorderleiber (Protomen) aus Silber, mit Goldblech überzogen. Auf der Außenseite: 4 Streifen und Medaillon der Bodenkuppe, getrieben und graviert. Streifeneinteilung: durch Wellenlinien. 1. Streifen (oben, wo die Henkel ansitzen): unendliche Reihe nach rechts schreitender Gänse. 2. Streifen: Krieger zu Fuß und zu Pferd von ägypt. Typus sowie Biga ohne Baldachin, mit Herrn u. Kutscher (Abb. 16; vgl. Abbn. 1, 5 u. 6); dazwischen, unvermittelt: Löwe setzt einem Hirschen über Hügellandschaft nach. 3. Streifen: Kriegerzug wie oben; dazwischen unvermittelt (Abb. 18): Zweikampf, sowie Biga (ohne Baldachin) mit Herrn und weibl. Kutscher. 4. (Haupt-)Streifen (um die Bodenkuppe): Bilder friedlichen Landlebens sowie von Jagdabenteuern (Löwenkämpfe). Landleben (vgl. Abb. im Text Fig. 5): eine Bäuerin pflückt eine Traube von einer Rebengirlande, die zwischen zwei Palmen gespannt ist, während der Bauer vor ihr mit spitzwinkliger Harke die Erde um den Palmenfuß lockert; links daneben vor zwei Palmen zwei weidende Pferde; von weiter links: Heimkehr der Herde (Stier Kuh und Kalb) unter Anführung des Hirten, der am Tragholz einen erlegten Hasen heimträgt, dies letztere Bild überflogen von 4 Wildenten, in der Mitte gegliedert durch die Gruppe einer Palme und zweier kleinerer sie flankierender Lilienstengel sowie beiderseits eingefaßt von zwei großen Lilienstengeln. Löwenkämpfe (vgl. Abb. im Text Fig. 3): Mann in ägyptischem Hüftschurz dringt mit Schwert auf einen aufgerichteten Löwen ein, während ein Hund diesen zugleich anspringt (Modifikation des Motivs auf Abbn. 3 u. 4); zwei Löwen, einen Stier überfallend, von zwei Adlern (Horusvögeln?) überflogen, von einem nach links hinwegsprengenden sich rückwendenden Reiter (vgl. Abbn. 3 u. 5) durch Pfeilschuß angegriffen. Medaillon: Löwe, einen nackten Mann niedertretend; rechts davor ein Lilienstengel darüber der Horusvogel (vgl. Titelblattvignette).

Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom zu folgenden Tafeln der Memoirs III: Taf. 12 (= Abb. 16); Taf. 16 (= Abb. 17); Taf. 18, Fig. 1 (= Abb. 18); sowie nach Taf. 18, Fig. 2, die Curtis seinerseits Rosenberg, Gesch. d. Goldschm., Einführg., Fig. 151, entnommen hat (= Abb. 19; etwas vergrößert).

Bibl.: Helbig II., Nr. 1585; Poulsen, Nr. 15; v. Bissing, Nr. 3; Curtis, Memoirs III Nr. 23, S. 33/7; Tafn. 12–18. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 141. Randall MacIver S. 210/1, Taf. 38, Nr. 2.

⟨20⟩ **Mit Silberplatten beschlagene, bronzene Aschenkiste aus Vetulonia.** (Tomba del Duce). Museo archeologico, Florenz.

Die rekonstruierte Kiste würde messen: 68 cm L.; 41 cm H.; 25 cm Br.

Die weitgehend zerpreßte und zerstörte (und darum für photographische Wiedergabe unergiebige) Kiste hatte ursprünglich die Form eines Tempelchens (vgl. Fig. 2), das einst über und über mit feinsten, in Silber gravierten Zeichnungen bedeckt gewesen sein muß. Ein Tympanonfeld, das erhalten ist (vgl. Fig. 1a), zeigt zwei symmetrisch beidseitig einer kyprischen Palmette gelagerte Enten. Das erhaltene Hauptstück (vgl. Fig. 1), wohl vom Dach bzw. Deckel, stellt im wesentlichen 2 Streifen von (oft sich beidseitig einer kyprischen Palmette symmetrisch begegnenden) geflügelten Löwen, Sphinxen und Panthern dar. Auf den Rudimenten der Füße (vgl. Fig. 1b) eine löwenbändigende Gottheit („persische Artemis"?). Die Figurenstreifen sind kräftig gerahmt von Bändern kyprischer Palmetten, die durch sich überquerende dreifache Halbkreise zu einer Doppelkette verbunden sind. Die stark sichelförmig geschweiften Flügel und ihr Ansatz am Leib weit hinter der Brustpartie sowie die dem Beschauer zugewandten Pantherhäupter weisen auf bereits starken frühgriechischen, vor allem rhodischen Einfluß. Die Tatsache jedoch, daß die Tierfiguren hier noch, genau wie auf rein phönikischen Zierstreifen, direkt auf die – nicht linear eingefaßten – streifenteilenden Palmettenkränze treten, ist ein Beweis für den immer noch bestimmenden Einfluß phönikischer Muster.

Phot.: Faraglia, nach: Notizie degli Scavi 1887, Taf. XVIII.

Bibl.: Milani, S. 216. Amelung, Führer, S. 168. Poulsen, S. 130ff. Ducati, Storia, S. 140f., Fig. 142. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 116/7, Fig. 32.

⟨21 u. 22⟩ **Mit Silber beschlagene hölzerne Aschenkiste aus Praeneste.** Museo Capitolino (Konservatorenpalast), Rom.

Diese Kiste ist das einzige uns erhaltene Exemplar einer zylindrischen Aschenkiste dieser Epoche und als solche eine um $2^1/_2$–3 Jahrhunderte ältere Vorläuferin der zylindrischen Bronzekisten des 4. und 3. Jahrhunderts, deren Haupt- und fast einziger Fundort just dasselbe Praeneste ist. Der zylindrische Holzkern (heute erneuert) ist mit 4 figürlichen Streifen aus Silber beschlagen, von denen der obere und der untere Randstreifen je aus einem einzigen, ringsum laufenden Silberblechstreifen, während die beiden mittleren Streifen aus zwei vertikal geteilten, nur halb umlaufenden, je beide Streifen umfassenden Blechen bestehen. Der obere Randstreifen ist getrieben und graviert, die beiden Mittelstreifen à jour aus dem Grund geschnitten und graviert (nach Ducati eine ionische Technik; ob jedoch die beiden verwandten archaischen Bleche aus Kreta [!] im Louvre de Ridder, Bronc. ant. Nrn. 93 u. 94, als ionisch bezeichnet werden dürfen, ist zweifelhaft; vgl. das über „durchbrochene Reliefs" zu Abb. 142 Gesagte!); der untere Randstreifen ist nur graviert. Die dargestellten Tierfiguren sind in den beiden oberen Streifen ohne Aus-

nahme Fabelwesen – geflügelte Löwen, Sphinxe, Greife –, im dritten jedoch ohne Ausnahme naturmögliche Tiere – Löwen, ein Pferd, ein Hirsch, ein Stier. Die Tiere des oberen Randstreifens sind stilistisch den phönikischen Mustern näher als die übrigen, nicht nur durch die noch nicht zu ionischer Sichelform entwickelten Flügel, sondern vor allem durch deren noch deutlichen Brustansatz. Der Rest eines Tierleibs links von der einen (hier Abb. 21 oben links sichtbaren) Henkelattasche zeigt übrigens die charakteristisch etruskisch übertriebene Umbildung der hängenden phönikischen Rückenmähne zur Flammenmähne, die in rudimentärer Form hier sonst nur noch im dritten Streifen, bei dem den Hirsch von hinten anspringenden kleinen Löwen, vorkommt (hier rechts von der Mitte des dritten Streifens Abb. 22 sichtbar). Der von links mit en face-Kopf den Hirsch am Hals anbeißende Löwe zeigt übrigens (als einziges Beispiel aus dem südetruskischen Kunstkreis) die auf dem Silberbecher von Vetulonia (Abbn. 14/15) durchgängig angewandte, typisch etruskische, ornamentale Betonung der Leberpartie durch eine Anzahl bandartiger Querstreifen. Der untere Randstreifen ist ein reichentwickelter, schon ganz von frühionischen Mustern beeinflußter Palmettenfries (wie er übrigens, in formal und tektonisch sehr ähnlicher Anwendung, auf den späteren zylindrischen Praenestiner Bronzekisten wiederkehrt!). Die Henkelattaschen in Form von nach unten in Fächerpalmetten auslaufenden Frauenbüsten, mit um die Brüste spiralig stilisierten Haarflechten (nach Ducati erinnern diese Büsten an die ägyptische Göttin Hathor) sowie die weitgewandeten kleinen Flügelfiguren auf den darunter aufgesetzten, vertikalen Streifen (welche Figuren aus der frühgriechischen Kunst herübergenommen sind und in Etrurien als Ornament weit verbreitet waren; nach Ducati aus den griechischen Harpyien hervorgegangen) sind mit Stempelformen gepreßt. Die Ornamente der Innen- und Außenflächen von Deckel und Boden sind italisierend-geometrischer, typisch „proto-etruskischer" Art, bis auf die Sternrosette am Boden, die phönikisch anmutet, und die umschriebenen Palmetten auf der oberen Deckelfläche, die ionisierende Formen haben. (Vgl. Fign. 4, 6, 7, 8 im Text.)

Phot.: Faraglia, Rom (durch Güte des Hern. Prof. P. Ducati, Bologna und seines Verlegers, Herrn Cav. Uff. Barfucci, Florenz).

Bibl.: Helbig I, Nr. 964; Poulsen, S. 120, Abb. 128/29; Pinza, Mon. Linc. XV (1905), Kol. 563f.; Abb. 165a–c; Ducati, Storia, S. 142, Fign. 144/5. Randall MacIver, S. 224, Taf. 42, Nr. 10.

⟨23 u. 24⟩ Silberne Dolchscheide aus Praeneste (mit Goldblume am Ende). (Tomba Bernardini). Museo preistorico, Rom.

Länge der Scheide: 34,3 cm (des ganzen Dolches, mit dem hier nicht abgebildeten Griff: 60,5 cm). Größte Breite: 5,6 cm. Länge der Blume allein 2,2 cm. Die Scheide enthält noch die (völlig angerostete) eiserne Klinge, deren Griff, bestehend aus einem Eisenkern und einem mit Bernstein eingelegten Elfenbeinkörper, getrennt von der

Scheide ebenfalls noch vorhanden ist. – Die Scheide ist beiderseits mit je einem dünnen Silberblech beschlagen, die beide mit je zwei in flach getriebenem Relief gearbeiteten Figurenfriesen versehen sind. Diese Bleche sitzen ihrerseits auf dickeren Silberplatten auf, die an den Kanten des Dolches leicht umgebogen sind und so die Reliefbleche festhalten. Die Reliefs sind auf beiden Seiten gleichsinnig angeordnet, d. h. so, daß für den Beschauer beider Seiten dieselbe Scheidenkante oben bleibt; wenn also die Scheide um ihre Längsachse gedreht wird, stehen die Figuren der jeweiligen Rückseite beim Erscheinen für den Beschauer auf dem Kopf. – Seite A (Abb. 23): Oben und unten von einem Flechtbandrahmen eingefaßt. Oberer Fries von links nach rechts (ohne eigene Bodenlinie auf eine schmale Mittelrippe tretend): kniender Jäger, der mit gespanntem Bogen und aufgelegtem Pfeil nach rechts auf eine Gruppe Hirsche anlegt. Folgen drei Hirsche, ein grasender, ein halb in die Vorderknie gesunkener (wohl verwundeter) und wieder ein grasender, alle nach rechts. Folgt eine nach links gerichtete Reihe: ein Löwe mit offenem Rachen und hochgehobenem Schweif, ein Stier mit gesenktem Haupt, ein Löwe in heftig bewegter Angriffsstellung und ein ebensolcher, der in langgestreckter Duckstellung den zur Spitze der Dolchscheide sich verjüngenden oberen Zwickel füllt. Unterer Fries von links nach rechts (direkt auf den Flechtbandrahmen tretend): ein Löwe, dann ein halb in die Knie gesunkener und ein mit gesenktem Haupt angreifender Stier, alle drei nach rechts gerichtet. Ein den letzgenannten Stier anspringender Löwe und ein diesen Löwen von hinten gesenkten Hauptes angreifender Stier, beide nach links gerichtet, zwei nach rechts schreitende Widder (?), ein grasendes Tier (Ziege? zerstört) und ein nach rechts rennendes Tier sowie Reste eines anderen, durch den Rost zerstörten. Seite B (Abb. 24): Ohne Rahmeneinfassung. Breitere, nach dem Griff zu sich verbreiternde Mittelrippe. Etwas größere Dimensionen der Figuren. Links den ganzen Endzwickel füllend: ein Löwe, der mit offenem Rachen nach rechts einen Kentauren von hinten anspringt, der, eine Keule in der Rechten schwingend, nach rechts schreitet; der Kentaur hat menschliche Vorderfüße. Folgt im oberen Fries: ein umgestürzter, nackter Mann, der mit einem Kurzschwert in der Linken nach rechts gegen einen von dort ihn anspringenden Löwen stößt. Dann folgen zwei mit gesenkten Häuptern aufeinander losgehende Stiere; darauf zwei beidseitig einer kyprischen Palmette einander zugewandte grasende Widder (oder ein Widder und ein Schaf; des ersteren Flies durch eingeritzte Diagonallinien charakterisiert). Schließlich ein weiteres grasendes Tier (Schaf?). Unterer Fries (sämtl. Fig. nach links gerichtet): zu Füßen des Kentauren ein Hund (?), dann ein halb in die Vorderknie gesunkener Hirsch, dann zwei weidende Hirsche und ein schreitender Stier, schließlich zwei weidende Pferde, zwischen denen ein Hirte mit zwei Keulen kniet, die eine links schulternd, die andere in der ausgestreckten Rechten erhebend.

Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 25, Fig. 2 (Abb. 23) u. Fig. 3 (Abb. 24).

Bibl.: Helbig II., Nr. 1587. Pinza, S. 454f., Taf. 22 u. Fig. 387–392; S. 430, Fig. 362. Curtis, Nr. 28, S. 32f. Randall MacIver, S. 219.

⟨25⟩ Silberschale aus Chiusi. (Im 18. Jahrhundert verschollen.)
Omphalosschale (spätorientalisierend). Hier nach der einzigen, nach Zeichnungen vor dem Objekt selbst hergestellten Wiedergabe reproduziert (s. unten). Da dies jedoch ein Barockstich, ist in bezug auf die Details kein Verlaß; diese sind offensichtlich stark umgezeichnet! – Wir erkennen im äußersten Streifen den von den früheren Silberschalen vertrauten Kriegerfries von berittenen und Fußsoldaten, denen hier jedoch der Schild völlig fehlt; in den zwei anderen Streifen ebenfalls von dorther vertraute Szenen friedlichen Landlebens (Kuhfries und Schweinefries, je mit Hirt und Hund, über welch letzterem je ein Vogel schwebt, das letzte Echo der Wildenten auf den früheren Schalen). Ebenso ist die rhythmische Unterteilung der Friese durch Bäume (Zypressen?) von früher hier noch erhalten. Die Streifeneinteilung entspricht nur in einem Falle derjenigen der früheren Schalen: zwischen dem Kuh- und dem Schweinefries durch einen Kreis getriebener Buckel; die übrigen Streifenteilungen scheinen nur graviert zu sein und ein Girlandenmuster darzustellen. Um den äußersten Fries läuft am Schalenrand entlang ein aus einer Doppelreihe von Halbkreischen gebildeter, scheinbar ebenfalls nur gravierter Rahmen, der das frühere Rautenmuster des assyr. Hügelschemas in völlig mißverstandener Weise vom Himmel hängen läßt – wohl (trotz Poulsen) ein strikter Beweis für einheimisch etrusk. Arbeit. Die Omphalosform selbst, mit einem ringsum laufenden Eierstab, beweist bereits eingreifenden griech. Einfluß. – Nach Inghirami, Mon. Etr. III, S. 259 (Taf. XIX, Nr. 2) gefunden bei Chiusi (zusammen mit der Silbersitula, Abb. 26), ehemals im Besitz eines Cavaliere Sozzifanti in Pistoia, wurde diesem gestohlen und soll zerstört worden sein. Kurz zuvor hatte der Archäolog Senator Buonarotti noch Zeichnungen von der Schale herstellen lassen, wonach der Stich angefertigt wurde, den dieser in seine Dempsterausgabe – Dempsteri Etruria Regalis, Taf. LXVII, Nr. 2 (rechts), Florenz 1723 – einrücken ließ und der hier auf meine Veranlassung photographisch wiedergegeben wurde.
Bibl.: Poulsen, S. 117/118.

⟨26⟩ Silberkesselchen aus Chiusi. Museo archeologico, Florenz.
Spuren der Vergoldung. – Der stark gebauchte Körper der Situla ist durch 5 umlaufende eingeritzte Flechtbandmuster in 6 Streifen geteilt, von denen jedoch in leichter Ritzzeichnung nur der 3. und der 5. Streifen mit Figuren, der 6. lediglich durch ein umlaufendes Muster von aufrechtstehenden Dreiecken verziert ist. Der Hauptstreifen stellt einen von zwei Seiten in gegensinniger Richtung auf einen großen Opferkessel (mit Untersatz) zuschreitenden Opferzug dar. An diesem nehmen teil: 2 Krieger zu Pferd, 2 zu Fuß; 4 Opfertierträger (wovon auf unserer Abb. ein

Widder- und ein Schweineträger sichtbar); 4 Kannen- oder Korbträgerinnen in abstehenden Glockenröcken, 4 Korybanten, 4 Athleten und 2 Flötenspieler. Auf dem kleineren, unteren Streifen: ein flötenblasender Hirt mit Hund und Schweineherde (vgl. den Schweinefries der Schale Abb. 25!). – Im Rand oben und noch einmal auf dem Fuß eingeritzt findet sich das etrusk. Wort „Plicas'nas", wohl der Name des Künstlers (oder des Besitzers).

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Milani (Kat.), S. 130, Taf. XIX; Poulsen, S. 117; Ducati, S. 174f., Abb. 178.

II. ELFENBEIN

⟨27⟩ Elfenbeinbecher aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe: 14 cm (des Becherrandes allein: 5,4 cm). Diam. des oberen Randes: 14,5 cm. Auf dem in schönen Verhältnissen durch Querbänder gegliederten, rein geometrisch verzierten Fuß, dessen Hauptschmuck das herabhängende Zungenmuster ist, das in der Folge auf zahlreichen archaischen bis reifarchaischen Bucchero- und Bronzevasen wiederkehrt, ruht der leicht nach unten gewölbte, durch zahlreiche kräftige radiale Riefelungen sowie durch besondere plastische Rahmung jedes Riefelungsstabes oder -blattes wie zu einer reichen Rosette gestaltete Becherboden, auf dessen Rand, etwas innerhalb der frei abstehenden Enden der Riefelungsstäbe, sich der Becherrand in Form eines kreisrunden, nach oben konisch sich erweiternden, figurierten Streifenbandes erhebt. Der Tierstreifen stellt einen linkshin schreitenden Zug von drei ungeflügelten und zwei geflügelten Löwen, einer geflügelten Sphinx, einem Stier (?), einem Widder (?) und zwei Ziegen, von denen eine vorn ins Knie gesunken ist, dar; hinter bzw. über einzelnen der Tierfiguren erscheinen Pflanzenornamente, wie Lotosknospen und kyprische Palmetten (hier z. B. über dem Ziegenbock rechts). Der Streifen ist von zwei Flechtbandstreifen (welches Muster übrigens auch am äußersten Rand des Standfußes wiederkehrt) eingefaßt, die ihrerseits beidseitig von je zwei stark betonten Linearstreifen (Stäben) eingefaßt sind. Die Tiere treten also nicht unmittelbar auf das Flechtband, wie fast durchgängig in rein phönikischer Kunst. Dieser Umstand, ferner der kniende Bock, sowie das nur verkümmerte Vorkommen der Rückenmähne weisen bereits auf frühgriechischen (ionischen) Einfluß hin, während die noch nicht zur Sichelform ausgebildeten Flügel noch phönikisch anmuten und die Palmette mit Sicherheit auf Kypern als Ursprung des Objekts oder seines Musters hinweist, wo phönikischer und ionischer Einfluß früh sich gegenseitig durchdrungen haben. Der Becherboden weist unten in gleichen Abständen, etwa $^1/_3$ Radius innerhalb vom Rand, 4 Löcher zur Aufnahme der ehemals hier angebrachten weiblichen Stützfiguren auf, die noch im Museum vorhanden sind (vgl.

Beschreibung derselben zu Abbn. 46/47). Della Seta hat einmal diese Rekonstruktion am Original mit den Original-Karyatiden probeweise ausgeführt und photographiert: vgl. dessen Werk „Italia antica", Fig. 59 (S. 75). In dieser Form war dieser Becher, bzw. ähnliche andere, das Muster für eine ganze Klasse von Buccherо-Bechern der archaischen und reifarchaischen Zeit.
Phot.: Gab. fotogr. del Ministero d. Pubbl. Istruz., Rom.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767r. Poulsen, S. 130f., Abb. 148; Della Seta, Cat. S. 383 (Nr. 13234); Curtis, Memoirs V, Nr. 36, Taf. 13, Fig. 1–3; Randall MacIver, S. 215 u. 224, Taf. 40, Nr. 7; Ducati, S. 118, Abb. 102 (mit Stützfiguren).

⟨28⟩ Elfenbeinbecher aus Praeneste. (Provenienz und Aufbewahrungsort wie beim vorigen).
Höhe: 13 cm (des Becherrandes allein: 5,8 cm). Diam. des oberen Randes: 12 cm. Ähnlich dem vorigen, jedoch steifer in den Formverhältnissen (der Becherrand z. B. annähernd zylindrisch). Der Figurenstreifen (stärker zerstört) enthält Fragmente einer Jagdszene oder eines Reiterkampfes (z. B. den im Galopp rückwärts schießenden Bogenschützen).
Phot.: Alinari 20221, 1.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767r. Della Seta, Cat. S. 383 (Nr. 13228); Curtis, Memoirs V, Nr. 37, Taf. 14, Fig. 1–3; Randall MacIver, S. 224.

⟨29 u. 30⟩ Konischer Elfenbein-Becherfuß aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.
Diam. an der Basis: 6,6 cm. Der Konus ist mit zwei horizontal parallelen Fabeltierstreifen verziert. Stark hervortretende Streifenteilung durch zwei parallele Stabreifen. Im unteren Streifen sind außer einem auf seinen Hinterpfoten sitzenden geflügelten Löwen 4 schreitende geflügelte Löwen dargestellt, alle 5 nach links gerichtet. Im oberen Streifen Reste von 4 ebenfalls nach links schreitenden geflügelten Sphinxen mit stark hervortretender „hettitischer" Nase und vertikal parallel geriefelten Strähnenperücken. Die Flügel sämtlicher Figuren mit Ausnahme des sitzenden Löwen sind noch fern von dem ionischen Sichelflügel, vielmehr überwiegend nach phönikischer Art gerade gespreizt, und zwar so, daß immer der äußere, dem Beschauer zugewandte, nach hinten aufwärts, der innere (hintere) nach vorn abwärts gerichtet ist, was der Schreitbewegung eine besonders beschwingte Kraft verleiht. Der einzige sichtbare Flügel des sitzenden Löwen indessen nähert sich bereits stark dem ionischen Sichelflügel; auch findet der Flügelansatz bei sämtlichen Figuren nicht nach phönikisch-assyrischer Art vorn an der Brust, sondern in ionischer Weise an den Flanken hinter den vorderen Oberschenkeln statt.
Phot.: Originalphotos der Amer. Acad. Rom zu Memoirs V, Taf. 11, Fig. 10 u. 12.
Bibl.: Helbig II, 1767s. Della Seta, Cat. S. 386 (Nr. 13403). Curtis, Memoirs V, Nr. 43.

⟨31 u. 32⟩ Elfenbeinunterarme aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Längen: 28,1 cm (Hand: 8,2 cm); 19 cm, 18,3 cm. Drei von sechs rechten menschlichen Unterarmen aus Elfenbein. Diese merkwürdigen Gegenstände müssen als Griffe – vielleicht für Fächer oder Spiegel, wahrscheinlich aber für kultische Gegenstände – gedient haben, wie die im oberen Ende befindlichen Löcher mit Bronzespuren beweisen, und waren bestimmt, abwärts gerichtet getragen zu werden, wie die Anordnung der eingeschnitzten Reliefs beweist. Diese stellen schreitende Löwen, Panther, Greifen, Sphinxe, grasende Hirsche, vereinzelt eine Chimäre und einen ins Knie gesunkenen Kentauren mit menschlichen Vorderfüßen dar, sowie das Motiv der zur Doppelkette verschlungenen Palmetten. Letzteres füllt 4 von 8 Streifen des langen Arms mit intakter Hand und einen von 5 Streifen des mittleren. Die Streifenteilung erfolgt auf jenem durch zweimal umlaufenden Stab, auf diesem durch ebenfalls von zwei Stäben eingefaßtes Seilmuster, auf dem dritten (links) durch ebenso eingefaßtes Fischgrätenmuster. Diese strenge Streifenteilung, ferner die bereits stark sichelförmigen Flügel der Greifen und Sphinxe sowie das Vorkommen des Kentauren mit menschlichen Vorderfüßen, deuten auf bereits bestimmenden ionisch-griech. Einfluß; die Form der Lotos- und Lilienblüten sowie die Schalenpalmetten auf den noch nachwirkenden phönikischen. Die Heimat dieser Stücke selbst oder aber ihrer Muster ist zweifellos Kypern.

Phot.: Gab. fotogr. del Ministero d. Pubbl. Istr., Rom.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767h. Poulsen, S. 130f., Abb. 145–147; Della Seta, Cat., S. 386/389 (Nr. 13230–32); Curtis, Memoirs V, Nr. 22, 23, 24; Taf. 9–11; Randall Mac Iver, S. 215 u. 224/225; Taf. 40, Nr. 8. – Üb. die sakrale Bedeutg. d. Hände als Grabbeigaben vgl. J. J. Bachofen, Sel significato dei dadi e delle mani etc., in Ann. d. Inst. 1858, S. 141ff. u. 1861, S. 257ff.

⟨33 u. 34⟩ Elfenbein-Horn aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Länge an der äußeren Kurve: 40,5 cm; nach dem Radius gemessen: 37,2 cm; Diam. am schmalen Ende: 1,5 cm; am breiten: 4,3–4,6 cm. Das Horn hat, nach dem noch erkenntlichen Mundstück aus Bronze zu schließen, als wirkliches Musikinstrument gedient. Außer den rein geometrischen Zickzack-Ornamenten, die auf 6 Querstreifen umlaufen und deren Dreieckdepressionen mit (z. T. noch erhaltenen) Bernsteinstücken ausgelegt waren und außer der fünfmaligen Streifenteilung durch sechs- bis siebenfache parallele Querstäbe, zeigt das Horn 2 breite Figurenstreifen, deren figürlicher Schmuck nur in sehr flachem Relief ausgeführt und z. T. nur schwach eingeritzt ist; dieser stellt im mittleren (Haupt-)Streifen auf dreieckförmig angeordneten Doppelstengeln hochgestielte Palmetten mit Voluten, alternierend mit 2 summarisch gezeichneten Löwen dar.

Phot.: Abb. 33: Gab. fot. Minist. Pubbl. Istr., Rom; Abb. 34: Originalph. der Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 9, Fig. 6.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767i.; Della Seta, Cat. p. 390 (Nr. 13229); Curtis, Memoirs V, Nr. 28; Randall Mac Iver, S. 225.

⟨35 u. 36⟩ Fragment einer elfenbeineren Löwenkampfgruppe aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.
Länge: 13,5 cm. Höhe (b. Kopf): 5,4 cm. Wahrscheinlich als zentrales Deckelgriffstück eines mit Elfenbeinschnitzereien reich geschmückten Juwelen- oder Toilettenkastens zu denken, von dem eine Unzahl im selben Grab gefundener kleinerer Elfenbeinfragmente stammen mögen. Das Fragment gibt den großartig in verhaltener Kraft niedergeduckten Körper eines Löwen wieder, wie er, siegreich aus dem Kampf mit Männern hervorgegangen, seine Beute zermalmt. (Reste von menschlichen Haaren und einer menschlichen Hand im geöffneten Rachen, wozu die übrigen Teile eines oder zweier Menschenkörper zu denken sind, die, zwischen die Vorderpranken des Löwen gepreßt, mit diesen zusammen das Ansatzstück für die Unterlage abgegeben haben müssen.) Sein nach hettitischen Vorbildern übergroßes Haupt wendet er dabei in äußerster Anspannung der Wachsamkeit seitwärts, dem Beschauer der Hauptseite zu. Einen getöteten Mann hat der Löwe an dessen linkem Bein (von dessen Fuß ebenfalls ein Rest im Rachen zu erkennen ist) soeben nach rückwärts geschleudert, so daß dieser mit seinem Rücken glatt auf den Rücken des Löwen zu liegen kommt, die Beine um das Haupt des Löwen gespreizt, Arme, Kopf, und langes Haupthaar über dessen Hinterteil leblos herunterfallend. Der Mann trägt ein syrisches Wams mit kurzen Ärmeln (vielleicht aus Leder gedacht), sowie einen echt hettitischen, zwischen den Beinen durchgezogenen, senkrecht geriefelten Lendenschurz, der von einem ebenfalls hettitischen breiten Gürtel gehalten wird. Die Stilisierung der Löwenmähne, die in sorgsam gescheitelten Strähnen Oberkopf, Nacken und Wangen des Löwen bedeckt, weist auf sicher kyprische, in Italien gemachte Elfenbeinfunde. Das Motiv als Ganzes (der tier- oder menschenfressende Löwe) geht auf alte hettitische Vorbilder zurück.
Phot.: Gab. fotogr. del Minist. d. Pubbl. Istr., Rom.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767 und Poulsen, S. 58f., Abb. 58; Della Seta, Cat., p. 385 (Nr. 13233); Curtis, Memoirs V, Nr. 54; Pinza, Taf. 5a (bei S. 200); Randall MacIver, S. 215 u. 224, Taf. 40, Nr. 6.

⟨37⟩ Elfenbein-Attaschen auf Bronzehenkel aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.
Weite des Henkels (auf der Innenseite): 18 cm, Höhe: 8,3 cm. Durchschnittliche Länge jeder Löwenfigur (an der Basis): ca. 3 cm. Die noch genügend erhaltenen von den 6 – je 3 und 3 gegen die Henkelmitte gelagerten, sprungbereiten und fauchenden-

Löwen fallen auf durch die gewaltige Bezahnung des Rachens und durch hochgeringelten Schweif, dessen Ende auf den Rücken zurückfällt. (Die den beiden Löwen auf der Henkelmitte aufgesetzten Kopffragmente völlig artfremder Tiere sind moderne Ergänzung [mit alten Fragmenten] eines gedankenlosen Restaurators!). An den Endhaken des Henkels hängen noch die Ringe einer Elfenbeinkette oder Ösen des dazugehörigen Gefäßes. Möglicherweise war dieses das unten in der Beschreibung von Abb. 38 erwähnte zylindrische Elfenbeingefäß mit Greifenprotomen und Löwenfiguren.

Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 41, Fig. 1.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1590; Graeven, S. 74; Curtis, Memoirs III, Text zu Taf. 41. (S. 64/65).

⟨38⟩ Fragmente vom Rand eines Elfenbeinkesselchens aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Greifenprotomen, auf leicht gekrümmter Elfenbeinplatte befestigt, die unten, auf etwas zurückweichendem Streifen, den Rest eines geschwänzten und geflügelten Tieres in Flachrelief zeigt. Höhe des Protomens: 4,3 cm. Spitze Ohren, hervorspringende Augenbuckel, außerordentlich scharf geschnittener, zu vollkommenem Kreis zusammengekrümmter Schnabelmund, der vermutlich bestimmt war, das Ende eines Aufhängekettchens aufzunehmen. Denn das Fragment bildete zusammen mit zahlreichen ähnlichen, zylindrisch gekrümmten und zweifellos zugehörigen (übrigens ehemals vergoldeten) Fragmenten offensichtlich die Verkleidung des oberen Randes eines runden Behälters. Andere von diesen Fragmenten zeigen an Stelle des Greifenprotomens verschiedene (wie dieses mit Bronzestiftchen angeheftete) löwenartige Vierfüßler vertikal am Rand emporkletternd, wie den (hier verkehrt wiedergegebenen) jungen Löwen (dessen Länge: 4,8 cm. Höhe: 3,2 cm), mit um den Hinterteil geringeltem Schwanz und lebendig fletschender Schnauze, in welcher sich Reste zweier menschlicher Beine befinden. (Auf dem in Fragmenten erhaltenen Streifen unterhalb der Protomen: Reste eines Kampfes zwischen menschlichen und tierischen Figuren in Flachrelief.)

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 38, Fig. 2 (Greif) u. Taf. 39, Fig. 4 (Löwe).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1591; Graeven, S. 74f.; Curtis, Memoirs III, Text zu Taf. 38/39 (S. 33–55); Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 139.

⟨39⟩ Elfenbeinattaschen aus Praeneste. (Tomba Barberini). Museo Villa Giulia, Rom.

Zwei gezäumte Pferdeköpfe. (Vgl. auch die beiden Seitenansichten Abb. 40 u. 41.) Länge: 8,7 cm. Höhe am Hinterkopf: 3,5 cm. Der Mund wie zu leichtem Wiehern geöffnet, beide Zahnreihen entblößend. Durch parallele Längsstreifen stili-

sierte, bis fast auf die Augen vorfallende Stirnmähne. An Stelle der Augen heute kreisrunde Löcher, bestimmt zur Aufnahme der separat und aus anderem Material gearbeiteten und eingelegten Augen. Deutliche Spuren früherer Bemalung, darunter vor allem Blau (hinter den Augen). An der Stelle des Halsansatzes: Löcher zum Befestigen auf ebener Unterlage (Kastenrand od. dgl.).

Phot.: Originalph. zu Memoirs V, Taf. 15, Fig. 4 u. 5.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767 q. Della Seta, Cat., S. 393 (Nr. 13397/98); Curtis, Memoirs V, Nr. 56/57.

Zwei Pendant-Köpfe eines katzenartigen Raubtieres (und Fragment eines gleichen). Höhe des Kopfes links: 4,7 cm, Breite: 4,4 cm; des Kopfes rechts: 4,5 u. 4,3 cm. Als Hochreliefattaschen gearbeitet, mit Löchern zur Befestigung an der Rückseite. Die kreisrund ausgeschnittenen Augenlöcher waren mit dunklem Material ausgefüllt, in dessen Mitte ein helleres (vielleicht Bernstein) den Augenstern darstellte; von beiden noch Reste im Auge des Kopfes links, während das des andern jetzt leer ist. Spuren ursprünglicher Bemalung, vor allem Dunkelblau.

Phot.: Originalph. zu Memoirs V, Taf. 14, Fig. 6. u. 7. Bibl. : Helbig II, Nr. 1767p. Della Seta, Cat. S. 393 (Nr. 13399). Curtis, Memoirs, Nr. 50 (Kopf links) u. 51 (Kopf rechts).

Kleiner liegender Löwe (einer von 8 ähnlichen), Länge: 6,1 cm. Höhe (b. d. Vorderbeinen): 2,4 cm. Auf schmaler, rechteckiger (4,4×2,65 cm) Basis kauernd (die unten Löcher zum Befestigen auf ebener Fläche, Kastenrand od. dgl., hat), jedoch über diese hinausragend und mit sehr breiter Schnauze abwärts ins Leere schauend. Die Mähne bedeckt in langen Parallelsträhnen den halben Leib, auf dem Rücken dreieckförmig nach hinten verlängert. Da für allseitige Sicht gearbeitet, 2 Schwänze, je einer unter jedem hinteren Oberschenkel hervor rund um die Flanke nach oben gelegt.

Phot.: Originalph. zu Memoirs V, Taf. 17, Fig. 1.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767n. Della Seta, Cat. S. 391 (Nr. 13409). Curtis, Memoirs V, Nr. 58.

Bibl. (f. alle Attaschen, Abb. 39–42): Randall Mac Iver, S. 224.

⟨40 u. 41⟩ Elfenbeinattaschen aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Die beiden Pferdeköpfe von Abb. 39, oben: Ansicht beider von beiden Seiten. Und zwar entspricht Abb. 39 oben links den beiden Seitenansichten Abb. 40 u. 41 links; Abb. 39 oben rechts denen von Abb. 40 u. 41 rechts. (Vgl. Beschreibung u. Bibl. zu Abb. 39, erster Absatz).

Phot.: Orig.-Ph. zu Memoirs V, Taf. 15, Fig. 6 (Abb. 40) u. Fig. 7 (Abb. 41).

⟨42⟩ Elfenbeinattaschen aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Oben links: Fragmentierte Attasche in Form eines bärtigen Mannsgesichts. (Vgl. Beschreibung der beiden unteren.)

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. zu Rome zu Memoirs V, Taf. 10, Fig. 11.

Bibl.: Della Seta, Cat. S. 392 (Nr. 13395). Curtis, Memoirs V, Nr. 49.

Oben rechts: Kleiner Frauenkopf: 2,5 cm hoch. In der naturgemäßen Gesichtsbildung den beiden Attaschen unten nahestehend, jedoch vielleicht nicht Attasche (Hinterkopf scheint abgesplittert), sondern Fragment eines Freifigürchens.

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 10, Fig. 8.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767 m. Della Seta, Cat. S. 393 (Nr. 13421). Curtis, Memoirs V, Nr. 44.

Unten: Zwei Attaschen in Form bärtiger Mannsgesichter. Kopf links: 6 cm hoch. Kopf rechts: 5,9 cm hoch. Hinten flach, mit 3 Löchern zum Befestigen auf ebener Unterlage (Kastenvorderwand od. dgl.). Obere Kopfpartie eben abgeflacht, wie zur Einpassung unter gradlinigen Rahmen. Die Gesichtsbildung ist bedeutend weniger archaisch als die der Karyatiden Abb. 46/47, was besonders in der naturgemäßen Gestaltung des Mundes und der Augenpartie hervortritt. Die Augen waren mit anderem Material, wohl Bernstein, eingelegt. Die Barttracht mit vertikal parallelen Strähnen und rasierter Oberlippe ist hettitisch-assyrisch.

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 10, Fig. 12 (links) u. Fig. 10 (rechts).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767 l. Della Seta. Cat. S. 392 (Nr. 13394 u. 13396). Curtis, Memoirs V, Nrn. 47 u. 48.

⟨43, 44 u. 45⟩ Fragmentiertes Elfenbeinrelief aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Maße des Hauptstücks: Länge am oberen Rande: 18,8 cm. Größte Höhe: 4,7 cm. (Linkes Ende: 2,6 cm; rechtes Ende: 3,7 cm). Wie die übrigen zahlreichen, im selben Grab gefundenen und im gleichen Museum befindlichen Elfenbeinplatten (die im Gegensatz zu unseren Abbildungen vorwiegend assyr.-hettit. Motive aufweisen), zum Schmuck eines größeren Kastens gehörig, mit Spuren von ehemaliger Vergoldung. Das Hauptstück (Abb. 43) stellt in strengem Flachrelief die übliche ägypt. Papyrusbarke (vgl. Silberschale aus demselben Grab, Abb. 7/8) dar, die an beiden Enden in hochaufgeschwungenen, gespreizten Papyruskelchen endigt, deren jetzt leerer Blütenstand einst mit blauem Email ausgelegt war (wie ähnliche Reste im gleichen Museum zeigen). Auf dem Boot – dessen Unterteil fehlt – stehen hinter beiden Enden je ein nach auswärts gerichteter, nur mit dem ägypt. Lendenschurz bekleideter Steuermann, der mit langem Schaufelruder in dem (in den anstoßend zu denkenden, nur leicht gravierten Fragmenten, Abb. 44 u. 45, mit Zickzack-

linien dargestellten) Wasser manövriert, aus welchem auf starken Schäften mächtige Lotoskelche aufsteigen, auf denen stilisierte Enten sich wiegen, während im Hintergrund, am Ufer also eines Flusses gedacht, hochaufschießende Palmen mit Lotosstengeln alternieren. Zwischen den Rücken der beiden Fährmänner entfaltet sich auf dem Boot in klarer Disposition die Hauptszene: eine Darbringung von Trank von seiten dreier Frauen für einen thronenden ägypt. Gott, oder besser Pharao. Rechts, durch zwei auf dem Boot aufrechtstehende Papyrusschäfte beidseits klar für sich abgeteilt, die Vorbereitung der Libation durch zwei Frauen, links die Darbringung selbst durch eine dritte gegenüber dem thronenden Pharao. Alle drei Frauen sind (in strenger Profilhaltung, jedoch die Brust en face, wie alle übrigen Figuren) linkshin gewandt und in durchsichtige Schleiergewänder gekleidet, die die Körperformen klar durchscheinen lassen. Die äußerste Frau rechts steht vor einem (wie auch die übrigen Möbel) korbsesselartig geflochtenen großen Kredenzgestell, auf dem zwei sich überschneidende Mischgefäße (das linke, vordere, stark beschädigt) stehen; sie hat den Saugheber in das rechte getaucht und ist bemüht, den Mund an dessen Ende, jenen mit dem Trank zu füllen. Links vom Gestell steht die zweite Offerentin bereit, mit einem Krug in der herabhängenden Linken und einem Napf in der erhobenen Rechten. Links von ihr und vom Papyrusschaft in der Mitte die Hauptofferentin, mit der erhobenen Rechten beschäftigt, den Inhalt des gefüllten Saughebers in das Trinkgefäß (Napf) zu entlassen, das der Pharao mit der erhobenen Linken ihr entgegenstreckt, während die Linke der Offerentin, wie in scheuer Ängstlichkeit über das Gelingen der Operation, vor ihrem Busen ausgestreckt ist. Der Pharao sitzt auf gepolstertem Sessel, die Füße auf einem Fußpolster, mit kurzem, gegürtetem, ärmellosem Wams bekleidet, das Schwert im rechten Arm, so daß der mächtige, halbmondförmige Griffschutz hinter die Schulter zu liegen kommt; zwischen ihm und der Hauptofferentin steht ein kleineres Kredenzgestell mit dreiteiligem, wohl eine gefüllte Tierhaut darstellendem Gefäß. Sämtliche Personen tragen gleiche ägypt. Haartracht.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 34, Nr. 1 (Abb. 43 bis 45 zu einem einzigen Längsbild zusammengefügt).
Bibl.: Helbig II, unter Nr. 1589. Graeven, S. 70f. Poulsen, S. 51. Curtis, Memoirs III, S. 47f. Randall MacIver, S. 215, Taf. 40, Fig. 4.

⟨46 u. 47⟩ Elfenbeinkaryatiden aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Auf beiden Tafeln zusammen: 7 (von mindestens 14) Stützfigürchen desselben Grabes. Meine Numerierung beachtet die Reihenfolge bei Curtis, die auch der des Katalogs des Mus. Villa Giulia (Della Seta) entspricht. Die gleichlautenden Nummern von Abb. 47 (Nr. 1–5) sind Rückansichten der entsprechenden Nummern von Abb. 46. Nr. 6 (Abb. 47) ist nur in Rückensicht, Nr. 7 (Abb. 46) nur in Vorderansicht wiedergegeben. Es entsprechen sich und messen:

Nr. 1: Curt. Kat. 31 = Taf. 12, Nr. 1 u. 2 = Mus. V. G. 13404. Höhe: 8,5 cm
Nr. 2: Curt. Kat. 32 = Taf. 12, Nr. 3 u. 4 = Mus. V. G. 13405. Höhe: 7,9 cm
Nr. 3: Curt. Kat. 33 = Taf. 12, Nr. 5 u. 6 = Mus. V. G. 13406. Höhe: 7,9 cm
Nr. 4: Curt. Kat. 34 = Taf. 12, Nr. 7 u. 8 = Mus. V. G. 13407. Höhe: 7,15 cm
Nr. 5: Curt. Kat. 35 = Taf. 12, Nr. 9 u. 10 = (ohne Mus.-Nr. u. Maßangabe)
Nr. 6: Curt. Kat. 35 = Taf. 12, Nr. 12 = (ohne Mus.-Nr. u. Maßangabe)
Nr. 7: Curt. Kat. 35 = Taf. 12, Nr. 13 = (ohne Mus.-Nr. u. Maßangabe).

Die Dicke der Elfenbeinplättchen ist bei Curtis nur von zwei Figuren angegeben: unsere Nr. 2 = 0,9 cm; unsere Nr. 3 = 0,6 cm (je gemessen am unteren Rockende). Unsere Nrn. 5–7 sind 3 von 10 weiteren, im selben Grabfund noch erhaltenen Figuren, von denen alle übrigen jedoch nur in Fragmenten (Curtis, Taf. 12, Nr. 11 u. 14 u. 17–22) vorhanden sind. Die Figuren sind nicht alle aus einem Stück geschnitten (hier nur Nr. 1, 3 u. 4, von denen Nr. 3 in der Mitte durchgebrochen), sondern aus zwei Stücken, die Büste und der Unterleib für sich, gearbeitet und jene in diesen mittels eines starken, pyramidenförmigen Pfropfens eingefügt (besonders deutlich bei Nr. 2 [Vorderansicht] u. 6). Sie sind alle flach, aber rundum gearbeitet (Unterteile nur 6–9 mm dick), da als allseitig sichtbare Stützfiguren für Fußbecher (wie die auf Abb. 27 u. 28 abgebildeten) verwandt, und zwar so, daß je 4 zu einem Becher gehörten und in gleichen Abständen auf dem schiefen Fußrand desselben mittels Stiften befestigt waren (wozu die entsprechenden Löcher in den Fußpartien sowie deren schräger Schnitt nach hinten hinauf), während die Kopfpartie mit dem hier bei fast allen unseren Figuren noch erhaltenen Pfropfen in entsprechende Löcher des Becherbodens, etwa um $^1/_3$ Radius innerhalb von dessen Rand, eingefügt wurde (vgl. Della Setas Rekonstruktion, Italia Antica, S. 75, wonach auch Ducati, Storia, Abb. 102). Diese Karyatiden sind stil- und sittengeschichtlich sehr bedeutsam. Die Gesichtsbildung erinnert ganz auffallend an Kalksteinstatuen der Hettiter und verweist diese Figürchen zugleich in allernächste Nähe einer Gruppe der ältesten etruskischen Steinskulpturen, insbesondere der merkwürdigen, xoanonförmigen Frauenbüsten aus Chius (Abb. 228 u. 229) sowie der Grabwächterfiguren aus Vulci (Abb. 220–225), mit denen sie nicht nur den hervorspringenden Augapfel, sowie auch die Bildung der Augenlider und Augenbrauen mittels tiefer Kerbrinnen und starker Wülste gemein haben, sondern, was die Chiusiner Statuen betrifft, auch die langen, starken Brustflechten, wenn diese auch dort nicht von den Händen ergriffen werden, sondern über die flach auf der Brust gekreuzten Hände hinunterfallen (und ohne Volutenende sind). Auch die kurzen Ärmel (bzw. Armspangen) sind ihnen gemein. Die Kleidung der Frauenfiguren besteht in einem langen, bis zu den Knöcheln reichenden, vorn in 2 breiten (Nr. 1) oder 4 schmalen (alle übrigen), bauchigen Falten hinten glatt fallenden Chiton mit kurzen Ärmeln (falls die hier als Ärmelabschnitt betrachteten Wülste, die im übrigen der sonstigen stabartigen Behandlung der Kleiderränder entsprechen, nicht Armringe darstellen sollen, wie Curtis meint),

sowie mit breitem, gelegentlich (Nr. 1 u. 3) durch doppelten Stabwulst auf der Rückenpartie gekennzeichnetem Gürtel; ein solcher doppelter Stabwulst bezeichnet auch das Rockende unten, je ein einfacher begleitet die beiden Flanken. Diese Kleidung, wie auch die erwähnte Gesichtsbildung, vor allem aber die Haartracht weisen diese Figürchen noch ins ausgehende 8. Jahrh. v. Chr. zurück und mit ihnen alles zu ihnen Gehörige. Diese Haartracht nämlich ist nur unter der Herrschaft der Zopffrisur im mediterranen Gebiet während des 8. Jahrhunderts denkbar: außer daß schon die Stirn- und Hinterkopfhaare als geflochten gedacht erscheinen, hängen zwei mächtige, am Nacken und in Gesäß- oder Kniehöhe durch je eine große runde Schnalle zusammengehaltene Flechten über den ganzen Rücken hinab; unterhalb der unteren Schnalle zerteilen sie sich fächerförmig in 4–6 kleinere Flechten oder Strähnen, deren Enden entweder bis ans Rockende reichen oder nur auf dessen Bordüre oben aufstoßen. Das Eigentümlichste aber sind die beiden doppelten Brustflechten, die von hinter den Ohren über Schultern und Brüste bis unter den Gürtel herabfallen, wo sie sich mehr oder weniger spiralig oder volutenförmig nach außen aufrollen, während sie dort, knapp oberhalb der Volute bzw. Spirale, von den, durch rechtwinklige Armhaltung etwa auf Gürtelhöhe bis fast zur Vereinigung vorgeführten Händen der Figur kräftig ergriffen werden. Diese Geste ist bis heute im Orient nirgends nachgewiesen, sondern beschränkt sich auf einen Fund des 7. Jahrhunderts aus Sparta (Poulsen, Fig. 97), ist aber überaus häufig bei Fundobjekten (in Kalkstein, Bronze, Bucchezo u. a. Material) des 8. u. 7., vereinzelt auch noch des 6. Jahrhunderts in Etrurien. Vielleicht führen die Schlüsse, die man daraus ziehen kann, dereinst zu entschiedenerer Zuschreibung eines ganzen Komplexes zeitgenössischer Werke, die wir heute noch als aus dem Orient importiert glauben ansehen zu müssen, an die Etrusker selbst und an ihre italischen Werkstätten!

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom, die, zerschnitten und anders geordnet, von Curtis in Memoirs V auf Taf. 12, wie oben angegeben, den Nrn. 1–10, 12, 13 zugeordnet wurden.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767 k. Poulsen, S. 95ff. Della Seta, Kat. S. 384 (zu den oben angegebenen Nummern). Curtis, Memoirs V, S. 27–29.

⟨48 u. 49⟩ Elfenbeinplättchen. Museo Civico, Bologna.

Sieben figurierte Elfenbeinplättchen, die kürzlich aus der Sammlung Palagi in den Besitz des Bologneser Museums übergingen. Publiziert (ohne Maßangaben) 1928 durch P. Ducati (s. unten). Auf rechteckiger Grundform erheben sich in halbhohem Relief lauter gleichartige, schwergewandete Frauengestalten, 2 nach rechts, 5 nach links gerichtet (davon Nr. 7 nur als Fragment, von den Hüften aufwärts, erhalten). Die Nummern sind die der Ducatischen Publikation. Sämtliche sind mit einem echt orientalischen Gestus der Adoration dargestellt: die eine Hand (vom Beschauer aus

stets die hintere) ist flach gespreizt senkrecht bis in Stirnhöhe erhoben (Ducati weist die mesopotamische Genesis dieses Gestus nach). Der andere (stets vordere) Arm zeichnet sich nur eben noch erkenntlich unter dem schweren Mantel ab, und das ist noch die stärkste Modellierung, durch die die Körper unter den steifen Gewändern Ausdruck finden. Die Bekleidung besteht aus einem bis über die Füße (die unsichtbar bleiben) fallenden Chiton mit verschieden breiter Randborte unten, bestehend aus Dreieck-, Rauten- und Rosettenmustern (in einem Fall, Nr. 6, aus senkrechten Plisséefalten), sowie einem steifen, dicht anliegenden Mantel, der über den Knien in halbovaler Form ausgeschnitten ist und nach hinten in frackartigem Ende bis über die Fersen herabfällt. Chiton wie Mantel sind mit verschiedenen geometrischen Mustern überzogen, Quadraten, Rhomben usw., erzeugt durch netzförmig sich kreuzende eingeritzte Linien; die Ornamentik ist bei Nr. 2, 5 u. 7 durch besonders dichtgefüllte, breite Horizontalstreifen gegliedert. Die Säume der Mäntel sind (mit Ausnahme von Nr. 2 u. 4) durch eingebohrte Punktreihen stark betont. Die Gesichtsbildung ist (ganz entsprechend derjenigen der Stützfiguren Abb. 46/47) außerordentlich veristisch auf stärksten Ausdruck der Hauptcharaktere aus: stark hervorspringende „hettitische" Nase, stark hervorquellende übergroße Augäpfel, breite, wulstige Lippen; die Augen noch ganz in ägypt. Weise in voller Vorderansicht bei strenger Profilstellung des Gesichts und Körpers. Unter der lederkappenartig anliegenden Kopfbedeckung (Kalotte) quellen die Haare in steife Zöpfe geflochten hervor, je ein schwerer, gerader Zopf hängt über die Schulter neben der Brust herunter. Es ist genau dieselbe Frisur, wie sie uns auf der Bronzebüste aus dem Isisgrab, Abb. 179, sowie auf den xoanonförmigen Chiusiner Frauenbüsten, Abb. 230 u. 231, begegnen; ebenfalls gerade Zöpfe, jedoch in der Anzahl von 2–5 oder 6 pro Schulter, weisen die Klagefrauen von der Totenbank des Tumulus von Camuscìa, Abb. 208 auf. Gerade diese Ein-Brustzopf-Mode ist echt altetruskisch, weder in Griechenland noch im Orient zu finden. Da die Zopfmode überhaupt noch weit ins 8. Jahrhundert zurückreicht und obwohl wir in Etrurien mit in starkem Maße retardierten Moden in Kunst und Leben rechnen müssen, sind doch diese Stücke in ihrem Alter zweifellos bedeutend höher anzusetzen, als Ducati dies tut: während er sie zwischen 600–550 v. Chr., näher an 600 als an 550 ansetzt, möchte ich sie keinesfalls unter 625, eher gegen 650 hinauf, datieren. Sämtliche stilistischen und objekt. Elemente sind, wie gerade Ducatis gelehrte Analyse zeigt, rein orientalisch oder rein etruskisch; es ist mir darum ganz unverständlich, wie Ducati seine treffliche Analyse mit dem Satz beschließen kann (S. 47; s. unten): „più nulla posseggono della fase di arte etrusca orientalizzante e già per sè posseggono i caratteri della successiva fase jonicizzante." Nach meinem Dafürhalten sind diese Stücke nur einer anderen als der südetruskischen Schule, einem regional davon verschiedenen Orientalismus, vielleicht der ältesten Chiusiner Schule, zuzuschreiben.

Phot.: durch besondere Güte des Herrn Prof. P. Ducati in Bologna.

Bibl.: P. Ducati, Laminette eburnee del Museo Civico di Bologna, in: Studi Etruschi II, Florenz 1928, Rinascimento del Libro (S. 39–47).

⟨50⟩ Weibliche Elfenbeinstatuette aus Marsiliana d'Albegna. (Circolo della Fibula; Grab 41). Museo archeologico, Florenz.

Zirka $^2/_3$ natürl. Größe. Spuren ehemaliger Vergoldung der ganzen Figur, feine Blaßgoldplättchen, sind am Rücken zahlreich erhalten und hier hinter Kopf und Hals sowie hinter dem rechten Arm und zwischen den Beinen sichtbar. – Einziges Stück der ganzen frühorientalisierenden Epoche Etruriens in rundplastischer Darstellung des nackten menschlichen Körpers in Elfenbein. – Für diese Zeit außerordentliche Naturnähe und ungewöhnlich ausgewogene Körperverhältnisse. Beide Arme vom Körper getrennt, Unterarme annähernd symmetrisch nach vorn vor die Brust erhoben. Die Linke ist im Begriff, die linke Brust zu pressen, die Rechte hält ein kleines Vasengefäß unter die rechte Brust: zweifellos die Darstellung einer Fruchtbarkeitsgottheit, worauf, in dieser Zeit, schon die Nacktheit weist. Auch das Gesicht ist nicht ohne Feingefühl für Proportion gearbeitet, ein ernster und fast fordernder Ausdruck beherrscht Mund und Augen. Letztere sind, echt altertümlich, durch einen umlaufenden ovalen Wulst und entsprechende Kerbe gebildet. (Vgl. Frauenstatue a. d. Isisgrab, Abb. 221, u. Kentaur, Abb. 222 f., beide aus dem Marsiliana benachbarten Vulci; unser Figürchen ist jedoch zweifellos älter als dieser und selbst als jene.) Es ist nicht einzusehen, warum eine Zeit und ein Geschlecht, das gleichzeitig Skulpturen wie die von Vetulonia (Abb. 218–220) und bald darauf die eben genannten aus Vulci hervorbrachte, dieses Figürchen nicht selbst hervorgebracht haben könnte, und also warum dieses um jeden Preis als importiert gelten soll, wenn es auch natürlich an fremde Vorbilder, vor allem an vorhellenisch-ägäische (eher als an orientalische) erinnert; eine irgend überzeugende Parallele ist jedoch meines Wissens nirgends nachweisbar und findet sich beispielsweise selbst bei Poulsen nicht (dessen Abb. 108, ein Reliefchen aus Ephesos, zwar eine sehr ähnliche Handhaltung – beide Hände pressen die Brüste, jedoch vom Körper nicht gelöste Arme sowie ägypt. Haartracht in syr. Umbildung und einen über den Rücken fallenden hettit. Kopfschleier aufweist).

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Minto, Mars., S. 216 f., Taf. XVI, Nr. 2. Randall MacIver, S. 186. Ducati, S. 119, Fig. 105.

⟨51⟩ Elfenbeinkamm aus Marsiliana d'Albegna. Museo archeologico, Florenz.

Zirka natürl. Größe. Ein Unikum unter den Funden in Etrurien (von Poulsen nicht erwähnt). Außer einer Gruppe von Elfenbeinkämmen aus vorrömischen Brandgräbern in Spanien, die (nach Poulsen, S. 54) sicher phönik. sind, sind vor

allem die von Poulsen (Abb. 50–52) abgebildeten, nicht sicher phönik., vielleicht hettit. oder assyr. Kämme im Louvre, aus einer (teilweise in Syrien erworbenen) Sammlung in Alexandrien, zum Vergleich heranzuziehen. Alle diese aber sind Doppelkämme mit einer weiten und einer engen Zahnreihe auf entgegengesetzter Seite und einem Relief (bzw. à jour-Arbeit), das dazwischen in einem rechteckigen Rahmen von Stabwerk- oder Zickzackmustern gespannt ist. Nichts von dem bei unserem Exemplar, das einen typischen Schmuck- bzw. Schaukamm darstellt. Es hat eine einzige enge Zahnreihe. Das Relief ist ohne irgendwelche Rahmung und nicht rechteckig, und die Figuren treten direkt auf den Zahnabschnitt auf. Die Grundform des Kammkörpers ist bogenartig geschweift, so daß der obere Abschluß eine halbe Ellipse bildet; die seitlichen Schutzstäbe schweifen unten in einen langen, seitlich an ihnen emporgerichteten Hals mit Greifenkopf (nur auf einer Seite erhalten) aus; entsprechend am unteren Ansatz des Figurenstreifens zwei weitere emporgerichtete Greifenprotomen (fragmentiert). Auf dem Bogen in der Mitte ein Granatapfelstand als Griff, durch Fußvoluten zu den beiden von ihm seitwärts wegschreitenden, fragmentierten Wildtieren (wohl Löwen) überleitend. Auf der Reliefplatte sind auf der einen Seite zwei beschwingte weibliche Sphinxe, auf der andern (hier Rückseite) zwei ebenfalls geflügelte Löwen konfrontiert. Die Flügelbildung sowie die Abwärtsrichtung des einen Flügels (die auch auf der Silberkiste, Abb. 21/22, auf dem Kesseluntersatz, Abb. 99, und auf dem Bronzekessel und Kesseluntersatz, Abb. 110 vorkommt) sind noch wesentlich phönik.; wenn auch vielleicht bereits frühion. Einfluß (via Kypern) in der beginnenden Sichelbildung vorliegt; aber der Flügelansatz weit hinter der Brust ist nicht mehr phönikisch. Dagegen geht die spiralige Nackenlocke der Sphinxe sowie die straffe Körperbildung und der hochgeschwungene Schweif durch phönik. Vermittlung auf archaisch-assyr. Vorbilder zurück.

Phot.: Mus.-Verw., Florenz.

Bibl.: Minto, S. 226f., Fig. 13A und B., Taf. XVII. Ducati, S. 119, Fig. 104.

⟨52⟩ Elfenbeinbüchse aus Marsiliana d'Albegna. (Circolo degli Avori; Grab 67.) Museo archeologico, Florenz.

Zirka $^4/_5$ natürl. Größe. Aus mehreren Stücken hergestellt und mit Elfenbeinstiften zusammengefügt. Auf nach oben eingezogener konischer Basis erhebt sich ein mit zwei horizontal umlaufenden Figurenstreifen in ziemlich hohem Flachrelief verzierter Hohlzylinder; die beiden Figurenstreifen sind durch ein zwischen einfachem Stabrahmen umlaufendes Flechtbandmuster getrennt. Die Reliefs sind nur fragmentarisch erhalten. Im unteren Streifen erkennbar: Männer, die von zwei Löwen zerfleischt werden, während eine Sphinx und ein Widder betrachtend assistieren. Im oberen Streifen: zwei mächtige Hirsche rennen mit eingelegten Geweihen gegeneinander, über jedem ein Raubvogel; ein hingestreckter Mann verteidigt sich mit

einem Messer gegen zwei Löwen. Der zur Basis symmetrische Deckel ist mit einem Griff in Form einer überaus fein geschnitzten Lotosblume mit (ursprünglich) acht senkrecht herabfallenden Blattspitzen gekrönt; die Deckelfläche ist mit einem Kreisring voller eingravierter Figuren geziert: ein Mann, rücklings zu Boden geworfen, verteidigt sich mittels einer Axt gegen ein bockähnliches Tier, über dem ein Raubvogel erscheint, während hinter dem Mann eine Sphinx mit leicht gebogenem, vom Halsrücken hochgehenden Flügel heranschreitet, über deren Rücken ein Fisch erscheint; in der andern Hälfte, auf einer Seite (hinter dem bockähnlichen Tier) durch eine hochstielige Volutenpalmette von der ersten abgegrenzt, eine Reihe von Tieren: zwei Steinböcke (bzw. Wildziegen von kret. Art), ein lagernder Hirsch, ein Widder, hinter welchem ein zurückgebogener fauchender Löwenrachen erscheint. (Diese Ritzzeichnung erinnert im Stil und Inhalt auffallend an altrhodische orientalisierende Kunst!). – Die Reliefarbeit an dieser Pyxis zeugt von außerordentlicher Akkuratesse der Naturbeobachtung und des Stilgefühls. Die Stabrahmenfassung des Flechtbandes weist auf bereits eingreifenden frühgriechischen Einfluß (wahrscheinlich auf Kypern gearbeitet).

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Minto, S. 223, Taf. XVIII u. Fig. 14. Randall Mac Iver, S. 184, Fig. 62. Ducati, S. 118f., Fig. 103.

⟨53⟩ Elfenbeinbüchse aus Chiusi. (Tumulo della Pania Nr. 1.) Museo archeologico, Florenz.

Höhe: 19,6 cm. Durchm. (rundes unteres Ende): 16 cm; (ovales oberes Ende): 16 u. 13,8 cm. Auf einem sich nach oben verjüngenden, die natürliche Höhlung eines Elefantenzahns nützenden Hohlzylinder (dem ursprünglich ein Boden eingefügt war und der als Weihrauchgefäß gedient haben mag) waren vier horizontal umlaufende Bildstreifen, drei sie trennende, schmale Ornamentbänder, ein etwas breiteres Ornamentband als oberer Rahmenstreifen und ein noch breiteres (die Breite der Figurenstreifen erreichendes) Ornamentband als unterer Rahmenstreifen in Flachrelief eingeschnitten. Kein einziger Streifen (bzw. Band) ist ganz erhalten; 5 größere Fragmente und zahlreiche Splitter sind modern auf einen Gipskern montiert, von denen auf unserer Abbildung das größte Fragment die Hauptansicht bietet. Jedoch genügt das Erhaltene, um über den Inhalt der Darstellungen Klarheit zu verschaffen. – Die drei Trennungsstreifen, die sämtlich, wie die Rahmenstreifen, beidseitig durch je einen starken Stab eingefaßt sind (was auf entscheidenden ostgriech. Einfluß hinweist), verraten sehr deutlich ihre Herkunft aus der Goldschmiedekunst (in deren Händen ja meist auch die Elfenbeinschnitzerei lag). Sie stellen in Relief übertragene Edelmetallketten dar: der oberste eine Reihe aneinandergenieteter, abwechselnd nach links und nach rechts gerichteter S; der mittlere eine Kette von mittels kleiner Querringe aneinandergereihten Halbkreisen,

deren Enden oben herzförmig einwärts gebogen und ebenfalls durch Querringe verbunden sind (in diese eingefügte Stäbchen verbinden sich mit den Endvoluten und dem Halbkreis zur Wirkung einer umschriebenen Palmette; die in die Verbindungsringe der Halbkreise eingefügten Stäbchen erstreben die Wirkung einfacher Palmetten durch Spaltung der Stäbchen in zwei Blättchen nach unten); der dritte Trennungsstreifen stellt eine Doppelkette von durch Querringe verbundenen größeren Halbkreisen dar, die derart ineinandergeschoben sind, daß die eingebogenen linken Enden der einen Kette stets mit den eingebogenen rechten Enden der andern herzförmig zusammentreffen und eine gemeinsame hängende Schlußknospe bilden. Die Rahmenstreifen enthalten beide dasselbe Ornament, der obere in halber Größe des unteren: eine unendliche Kette schief gegeneinandergestellter S-Voluten, die an ihren Verbindungsstellen je eine abwechselnd nach oben und nach unten sich öffnende Lotosblüte tragen, die wie mit einem kurzen Stiel in den Querring gesteckt erscheint. Die Ornamente dieser Trennungs- und Rahmenstreifen haben sich in Arbeiten aus Elfenbein, Edelmetall und Bronze, ja selbst auf Terrakotten durch das ganze Altertum hindurch – oft reich und überreich ausgebildet – erhalten und sind sämtliche selbst in der Renaissance wieder zu allgemeiner Bedeutung gelangt. Sie sind, wie schon ihre Stabeinfassung beweist, ausgesprochen ostgriech. Herkunft (vermutlich kyprisch-griechisch). – Die Bildstreifen sind deutlich in zwei Gruppen geschieden: die beiden unteren sind vorwiegend Tier- bzw. Fabeltierfriese, die beiden oberen dagegen – und das ist ein Novum und Unikum in der ältesten einheimisch etrusk. Elfenbeinschnitzerei – sind vorwiegend Menschenfriese, die teilweise sogar bestimmbare mythologische Vorgänge erzählen. Vom untersten Tierfries ist nur ein nach links schreitender Greif vollständig erhalten; er zeigt schon ausgesprochen ionische Flügelbildung. Der andere Tierfries besteht aus zwei einander entgegenschreitenden, je von einem Kentauren geführten Zügen; von dem nach links schreitenden sind vier Tiere erkennbar: der Hinterleib eines Pferdes, wahrscheinlich aber einer Kentauressa (wie die weibliche Bildung des Pferdes und das Fragment eines Frauengewandes an Stelle der Vorderbeine sowie der – in Analogie zu dem andern Kentauren – über dem Pferdeleib nach hinten gerichtete Blütenzweig vermuten lassen); dahinter ein Stier (oder Kuh?) mit einem einzigen, nach vorn gerichteten Horn (vielleicht ein Einhorn?); dann der Hinterleib eines (weiblichen?) Löwen, und schließlich ein weiblicher Löwe oder Panther. Der nach rechts schreitende Zug weist zunächst einen hängenden Sichelmond auf (neben dem rechts wohl unmittelbar die von rechts kommende Kentauressa des soeben besprochenen Fragments folgte, welches offensichtlich vom Restaurator zu weit nach rechts ab eingesetzt wurde), dann einen Kentauren, in höchst singulärer Weise, bestehend aus dem Hinterleib eines Hengstes und der Gestalt eines bärtigen, mit schwerem, gegürtetem, bis auf die Knöchel reichendem Chiton gewandeten Mannes, der in der Rechten einen langen Rankenzweig über den Pferdeleib nach hinten schwingt. Zweifellos war hier eine

Konfrontation der beiden Kentauren und ihrer Begleittiere als Sinnbild der männlichen und weiblichen Fruchtbarkeit dargestellt. Dem würde die betont männliche Eigenart des dem Kentauren folgenden Zuges entsprechen; diesem folgen ein mächtiger männlicher Löwe mit erhobener Vorderpranke und in Obersicht wiedergegebenem (zum Anbeißen gewendetem) Kopf und hochgeschwungenem Schweif; ein nackter Reiter mit scharf gespannten Zügeln auf einem Hengst; schließlich ein stark nach vorn ziehender Hirsch. Der ganze Streifen ist, wie auch der untere, mit stehenden und hängenden Palmetten und Ranken als Füllornamenten durchsetzt. – Folgen die beiden Bildstreifen mit Menschenfriesen. Der untere, zweifellos der Hauptstreifen, enthält ebenfalls zwei gegensinnig auf einen gemeinsamen Ort (der etwa antipodisch zu dem der beiden Kentaurenzüge ist) hinstrebende, jedoch ganz ungleich lange Züge: der eine, nach rechts gewandte, mißt kaum ein Fünftel der Länge des nach links gewandten. Der letztere ist die größte zusammenhängende Komposition auf dieser Pyxis nicht nur, sondern auf sämtlichen hocharch. Elfenbeinarbeiten. Sie stellt offensichtlich einen Leichenpomp dar, wie er später so überaus zahlreich (meist in mehrere selbständige Bilder aufgeteilt) die Grabcippi und -urnen gerade derselben Chiusiner Region schmücken sollte und der in dieser Form spezifisch etrusk. ist. Der ganze Pomp bewegt sich nach links auf einen nur teilweise erhaltenen, nach rechts gewandten, mit kurzem Knierock bekleideten Flötenspieler zu, der die Doppelflöte bläst; es ist klar, daß letzterer nicht selbst das Ziel des Zuges, sondern lediglich eine Begleitfigur des Zielortes ist. Letzterer muß ein Grabmonument gewesen sein, das auf einem hier fehlenden Fragment dargestellt gewesen sein muß; der Rest eines linken Giebelansatzes zu diesem Grabmonument ist denn auch rechts auf einem kleinen Fragment zu entdecken, das einen in mehreren Doppelvoluten ansteigenden Baum darstellt und das vom Restaurator am falschen Ort (hinter dem Knappen des Hauptzuges, statt rechts vom kleineren Zug) eingesetzt worden ist. Sämtliche nicht anderweitig beschäftigten Figuren des Hauptzuges, hauptsächlich Krieger, greifen sich, mit dem charakteristisch orientalischen Trauergestus der Totenklage, mit der Rechten an die Stirn. Auf den Flötenspieler folgen, von links nach rechts, zunächst zwei solcherweise „salutierende" Krieger mit Helm, Rundschild und geschulterter Lanze; dann, nach einer Lücke, ein nackter Tänzer fast im Knielaufschema, die Rechte über das rechte Knie nach vorn herabhängend, den linken Arm in Schulterhöhe nach rückwärts geworfen; dann eine Biga, mit dem Rest eines Pferdeführers oder Kriegers davor, einem spezifisch ital. Rennwagen, einem Rosselenker auf dem sehr hohen Wagenstuhl, auf den sich ein mit kurzem, ungegürtetem Chiton gekleideter Krieger ohne Schild mit hoch auf den Wagen gestelltem rechten Knie mittels Abstoßens mit der in der Rechten auf den Boden gestellten Lanze und Vorauswerfens der Linken hinaufzuschwingen sucht; folgen drei weitere „salutierende" Krieger, die letzten beiden mit noch ungeschulterter, wagrecht unterm Arm getragener Lanze und weiter ausgreifendem Schritt, wie um den

Anschluß an den Pomp zu ereilen; schließlich ein nackter Reiter, wohl ein Knappe. Hinter diesem Reiter ein mächtiger hängender Zopf einer abgebrochenen Frauenfigur, der beweist, daß hier der Frauenfries des kleineren, nach rechts gewandten Zuges endigt (und daß das erwähnte Fragment mit dem Volutenbaum hier falsch eingesetzt ist). Diesem Zug von hinten nach vorn (links nach rechts) folgend, treffen wir auf dem nächsten, zweifellos zu weit abgerückten Fragment auf eine zopflose Frau (jedoch mit Zopfansatz ganz oben), zu der mit größter Wahrscheinlichkeit eben jener isolierte Zopf gehört, sowie drei weitere, wie die übrigen langgewandete und gegürtete Frauen mit ebensolchen, fast bis auf den Boden hängenden Zöpfen (es ist im wesentlichen dieselbe echt etrusk. Frisur, die wir auf den Karyatiden des Barberinigrabes, Abb. 47, angetroffen haben, was nicht erlaubt, diese Pyxis sehr viel später anzusetzen. Diese etrusk. Zopfmode des 7. Jahrhunderts geht übrigens nach Poulsen auf eine hettit. des 9./8. Jahrhunderts zurück). Als Abschluß dieses Frauenfrieses ist ein diesem entgegen, von rechts nach links gewandter Krieger im Helm dargestellt, der mit auseinandergeworfenen Armen aus der Kniestellung aufzuspringen scheint; hinter seinem Helm eine zu dem Baumfragment gehörige Volute. Diese Figur hat – wegen ihrer Ähnlichkeit mit Darstellungen des Peleus, der Thetis aus der Reihe ihrer Gefährtinnen raubt, auf altgriech. Vasen – Veranlassung gegeben, in diesem kleineren Fries die Darstellung dieses Mythos zu erblicken, und die Armhaltung der Frauen, die gegen die Brust geschlagenen Hände als Ausdruck des Erschreckens über das Erscheinen des Peleus zu deuten. Mir scheint es an diesem Ort natürlicher, in den Frauen Klagefrauen zu erblicken, die, genau gleich wie die Frauen auf der Totenbank von Camuscìa (Abb. 208), dem Schmerz um den Toten mit der in dieser Zeit üblichen Gebärde des In-die-Brust-Schlagens Ausdruck geben; der Krieger wäre dann als Wächter des Grabhaines zu erklären, zu dem der in seinem Rücken eingesetzt zu denkende Baum (von dem erwähnten Volutenbaumfragment) gehört, der das Grab nach links flankierte und der rechts vom Grab wohl sein Gegenstück gehabt hat. (Prinzipiell läge jedoch – auch wenn man, wie ich es im Gegensatz zu Graeven und Boehlau und in Übereinstimmung mit Milani und Ducati tue, bestimmt voraussetzt, daß es sich um ein Erzeugnis rein etrusk. Kunstfertigkeit handelt – nichts im Wege, auch hier, wie im obersten Figurenstreifen, die Darstellung eines „griechischen" Mythos zu erblicken: hatten doch die Etrusker, wie oben, Kap. IV, dargestellt, auch abgesehen von bereits möglicher zeitgenössischer Beeinflussung durch die Griechen, einen eigenen Traditionszug zurück in die homerisch-ägäische Welt!). – Der oberste Bildstreifen nun aber enthält die unbezweifelbare Darstellung der Flucht des Odysseus und seiner Gefährten aus der Höhle des Kyklopen – jedoch nicht genau so, wie sie der 9. Gesang der Odyssee erzählt! Denn während dieser nur Odysseus selbst unter einem Widder hängend, die Gefährten dagegen je einen unter drei zusammengekoppelten Widdern hängend flüchten läßt, sehen wir in der Darstellung des etrusk. Künstlers mindestens vier einzelne

Widder (ganz oder teilweise erhalten) je einen Mann davontragen, jedoch nicht zwischen den Beinen, sondern längs der Rückseite derselben ausgestreckt (wohl angebunden gedacht), während deren Arme den Hals des Tieres umklammern bzw. die Hände ins Brustfell desselben greifen. Vor dem vordersten Widder schreitet ein Krieger mit Helm und Lanze (Oberkörper zerstört), der offenbar zum Schutz des vor ihm auf das Schiff zuschreitenden nackten Wasserträgers (Kopf und Hände zerstört) bestellt ist, der mit erhobenen Armen Schulterlast (zerstört) trägt und am rechten Arm außerdem ein Wassergefäß hängen hat. Das Schiff, das Ziel des ganzen Zuges, ist halb an Land gezogen gedacht, da nur unter seinem Vorderteil durch eine stilisierte Welle Wasser dargestellt ist. Der durch zwei schräge Seile gehaltene Mast trägt an horizontaler Rahe das gereffte Segel. Das Schiff ist in Abfahrtsbereitschaft gezeigt durch die links und rechts an den Mast gelehnten Wasserkrüge und vor allem durch den Steuermann, der seinen Posten bereits bezogen hat. Die zwei merkwürdigen Wesen, die dieses Streifenbild gegen den Tierfries des Reststreifens abschließen, halte ich nicht für „Pflanzengebilde, die tierkopfartige Enden haben", wie Graeven sie beschreibt, sondern für zwei Ketoi (bärtige Schlangen, drachenartige Fabelwesen), die zum Inventar der Wassergottheiten gehören und hier das Meer symbolisieren. (Daß es nicht Pflanzen sein können, zeigt der Umstand, daß sie beide nicht unmittelbar aus bzw. hinter dem Rahmenstab der Ornamentstreifen heraus wachsen – wie sonst alle, ob von unten oder von oben, in die Bildstreifen hereinwachsenden Pflanzen; selbst das gegen den Tierfries vom Boden her aufgerichtete Ketos setzt kurz über dem Boden ab, während das vor dem Bug bzw. der Brüstung in S-Form hochgeschnellte Ketos vollends frei in der Luft schwebt.) Der Rest des Streifens links vom Schiff ist fast völlig zerstört; man erkennt in Abständen drei fragmentierte Tierkörper, sämtlich nach links schreitend; der besterhaltene, gleich links von den Ketoi, ist (in noch durchaus phönik. Form) geflügelt und gehörte wohl einer Sphinx, da zwischen den Vorderbeinen ein bei phönik. (wie bei griech.) Sphinxen und Kentauren gelegentlich vorkommendes Schurzfell dargestellt ist (so auch auf dem phönikisierenden Bronzekessel, Abb. 110). – Auch die beiden menschlichen Figurenstreifen sind reich mit stehenden oder hängenden Ranken und Palmetten durchsetzt. – Dieses Werk ist vielleicht das seiner Herstellung nach am sichersten als etruskisch zu bezeichnende unter allen alt-„etruskischen" Elfenbeinschnitzereien und sicher das am reichsten und auf die ausgewogenste Weise gearbeitete unter ihnen.

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Graeven, S. 9–21, Nr. 5–9 (u. Tafel nach: Boehlau, Aus ion. u. ital. Nekrop., Beil. z. S. 119 = Mon. d. Ist. X, Taf. 38a). Poulsen, S. 132/133. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 149. Minto, Mon. Linc. XXVIII. 1922, Kol. 285f. Milani, Kat. S. 234/235, Taf. LXXI, 3. Randall Mac Iver, S. 250, Taf. 44, Nr. 1a–b. Bianchi Bandinelli, Clusium, Mon. Linc. XXX, 1925, Kol. 352. Ducati, S. 179, Fig. 180.

III. GOLD

⟨54⟩ **Goldschmuckplatte auf bronzenem Brustpanzer aus Tarquinii.** (Tomba del Guerriero.) Antiquarium, Berlin.

Größte Länge: 27 cm, größte Breite: 20 cm. Auf starkem Bronzefutter ein dünnes, rechteckiges Goldblech, dessen Längsseiten leicht eingezogen, dessen Schmalseiten leicht ausgebuchtet sind und das in geometrischer Anordnung von lauter stempelgetriebenen Mustern bedeckt ist. Anordnung: ein „Andreaskreuz", dessen Arme je von einer Ecke zur diagonal entgegengesetzten laufen und mit einem Fries von umgekehrten S-Zeichen (ꞩ) bedeckt sind, eine größere Ringplatte ist über der Kreuzung, 4 kleinere je auf den Armen gegen deren Enden hin dargestellt. (Gewiß die Darstellung zweier sich – nach assyr. Mode – kreuzender Schulterriemen, deren Gehänge durch einen Mitteldiskus zusammengehalten und mit anderen Disken verziert ist.) Wie unter diesem Kreuz durchgehend: das Muster von 6 konzentrischen rechteckigen Figurenstreifen, mit Figuren je der gleichen Art auf ein- und demselben Streifen, und zwar (auf den Längsseiten; von innen nach außen): Knopf- oder Ring-Ornament; geometrisierte Enten (wie auf geometrisch griech. bzw. schon auf spätmykenischer Keramikware); Henkelkreuzornament (ägypt. „ank" = „Lebens"-zeichen); wieder Knopf- bzw. Ringornament; wieder Enten (zwei Hälften jeder Reihe gegensinnig gegen die Mitte des Streifens gewendet); schließlich ein Streifen mit ꞩ-Zeichen. Auf den Schmalseiten ist je zwischen den 3. und 4. Streifen ein breiterer mit Lotosknospenmuster und zwischen den 4. und 5. Streifen ein ebensolcher mit an Knopf- bzw. Ringmustern hängenden Halbmonden (lunulae) eingeschoben; während dafür der 6. Streifen wegfällt. Die Streifenteilung erfolgt durch je ein Schnurmuster; von je einem solchen ist auch das „Andreaskreuz" eingefaßt sowie von je zwei solcher die ganze Schmuckplatte.

Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin.

Bibl.: Bronzen-Inventar (Berlin) Nr. 6326. Pinza, S. 156, Fig. 103. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 110 u. 113. Randall MacIver, S. 160. Ducati, Storia, S. 133 u. Abb. 132.

⟨55⟩ **Goldschmuckplatte von einem Brust- oder Nackenschild** (oder Gewandecke?). (Fundumstände unbekannt.) Antiquarium, Berlin.

Dünnes Goldblech von quadratischer Grundform, in Technik und Stil der Schmuckplatte Abb. 54 aufs engste verwandt. Aus dem Quadrat ist ein Eckviertel derart ausgeschnitten, daß die Schauansicht die übereck ist, und zwar so, daß die ausgeschnittene Ecke oben, die diagonal entgegengesetzte unten steht. Lauter Stempelmuster in folgender Anordnung: ein breiter Mittelstreifen in gleicharmigem rechten Winkel ist mit 11 von Kreisringen eingefaßten Sechserrosetten (5 links, 1 in der Mitte, 5 rechts) angefüllt, die Zwickel dazwischen mit je einem nach innen hängenden Henkelkreuz, die Ecken der Streifenarme mit je einem Knopf- bzw. Ringmuster.

Dieser mittlere Hauptstreifen ist von drei konzentrischen, (unter zweimaliger rechtwinkliger Einknickung nach der unteren Plattenspitze zu) um und um laufenden schmaleren Rahmenstreifen eingefaßt. Der erste dieser Streifen enthält je beidseitig von der Winkelachse wegstrebend gerichtete Entenreihen; der zweite ebenso angeordnete Menschenfigürchen in hingeworfener Betstellung (mit der Anomalie, daß im rechten unteren Arm des Rahmenstreifens die Figürchen der Achse zugewandt sind; an den Schmalseiten scheinen sie emporzuklettern); der dritte lauter nach außen (vom Mittelstreifen weg-) hängende Henkelkreuze. Streifenteilung je durch zwei Schnurmuster, ebenso die Einfassung dieses Hauptteils des Bleches. – An den oberen Winkelarmen desselben, an deren Enden sowie in der Mittelachse des Winkels selbst, springen drei Ornamente in das ausgeschnittene Viertel vor, deren Grundform in allen drei Fällen dasselbe Henkelkreuz in größeren Maßen ist, das in Minuskelform in den Streifen vorkommt; nur bei den beiden seitlichen jedoch ist, da sie mit den Henkeln an die Geraden anliegen, der Henkel ebenso rechteckig plattgedrückt wie bei den kleinen Henkelkreuzen; bei dem Mittelornament dringt der Henkel sich weitend in den Winkel vor und nähert sich so mehr der ägypt. Grundform des Henkelkreuzes. Sinnwidrig jedoch ist die Richtung des Hängekreuzes nach oben. Diese ausgeschnittenen Ornamente sind mit Figuren aus dem Formeninventar der Rahmenstreifen übersät (die seitlichen nur mit dem Knopf- bzw. Ringmuster, das mittlere mit allen drei Mustern).

Phot.: Mus.-Vsrwaltung, Berlin.

Bibl.: Miscellaneen-Inv. 1831, S. 23-Sammlung Dorow, Inv. Nr. 500-Goldinv. 328. Pinza, S. 129, Fig. 77. Ducati, S. 133, Fig. 132.

⟨56⟩ Goldener Nackenschild aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Höhe: 45 cm. Schmuckplatte, bestimmt – auf besonderem Futter, wahrscheinlich aus Bronze, befestigt –, über dem Gewand getragen zu werden. Zwischen dem wappenförmigen Mittelstück und dem rein geometrisch (mit nach außen hängenden dreieckigen Spitzblättern, bzw. „Wolfszähnen") verziertem Umfassungsstreifen sind unten 12 ovale und oben 9 halbkreisförmige Figurenstreifen je konzentrisch parallel angeordnet, im Mittelstück selbst 4 geradlinige, horizontal parallele und dazu im unteren Teil desselben ein Ovalsegment, das von drei größeren phönik. Schalenpalmetten und einigen kleineren Ornamenten (5 kleinen Palmetten und 4 hängenden Dreieckblättern) erfüllt ist. Die Figuren sind in unzählbaren Wiederholungen aneinandergereiht, immer eine einzige Art in einem Streifen, und zwar stets identisch, da mit dem Stempel getrieben. Die Figuren stellen dar: im Mittelstück (von unten nach oben): Greifen; weitgewandete weibliche Flügelfiguren mit Sichelflügeln, in beiden schräg abwärts ausgestreckten Händen je einen unkenntlichen Gegenstand haltend („pers. Artemis", die Löwen bändigend?); schreitende Löwen mit rückgewandtem

Haupt, aus dessen Rachen eine lilienstengelartige Blüte bricht (phönik. Motiv); im obersten, durch Breite, Ort und Gegenstand besonders hervorgehobenen Horizontalstreifen – nur in diesem auftretend – viermal wiederholt die Gruppe eines löwenbändigenden Gottes oder Dämons (Melkart? Herakles?), eine aufrechte nackte männliche Figur, zu beiden Seiten je einen aufrechten Löwen bei einer Vorderpranke packend (phönik. Motiv). In den 9 halbkreisförmigen Streifen darüber von unten nach oben: armlose, weitgewandete Figuren mit Wespentaille und Insektenflügeln; Flügelpferde; die weitgewandete weibliche Sichelflügelfigur vom Mittelstück („pers. Artemis"?); weidende Hirsche; die Löwen mit dem Lilienstengel vom Mittelstück; weidende Steinböcke; Chimären, noch ohne Schlangenschwanz; Greife; und nochmals Steinböcke. In den 12 ovalförmigen Streifen darunter von innen nach außen: Greife, die armlosen Flügelfiguren mit Wespentaille, die Löwen mit Lilienstengel, nochmals die armlosen Flügelfiguren, Greifen, die weiblichen Sichelflügelfiguren („pers. Artemis"?); weidende Hirsche, nochmals die Löwen mit Lilienstengel, Flügelpferde, Chimären, Greife, Steinböcke. Je 3 Zwickel links und rechts oben, die entstehen, wo halbkreis- und ovalförmige Streifen zusammenstoßen, sind ausgefüllt: je einmal mit dem Lilienstengellöwen mit Palmette darüber, mit der Sichelflügelfigur mit Palmette darüber, und mit der Wespentaillenfigur. Die Streifenteilung erfolgt durch lineare Aneinanderreihung unzähliger winziger, getriebener Goldpünktchen (Schnurmuster?). Dieses Stück ist spezifisch frühetruskisch und ohne jedes außeretruskische Seitenstück im gesamten Bereich der frühantiken Kunstübung.

Phot.: Alinari 35627.

Bibl.: Helbig I, Nr. 710. Pinza, Nr. XL, S. 121f. u. S. 346ff., Taf. 16/17, (Fig. 286/287 als „schienale", als Nackenschild auf pluvialeähnlichem Mantel, dargestellt). Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 124. Randall MacIver, S. 204, Taf. 36, 1a–b. Ducati, S. 134/135, Fig 135.

⟨57⟩ Goldene Plattenfibel aus Vulci. (Ponte Sodo.) Antiquarium, München. Höhe: 19,2 cm. Der Typus dieser Fibel wird bei der nächstfolgenden Beschreibung der ihr wesensgleichen, jedoch größeren und vollkommener ausgebildeten Caeretaner Plattenfibel des Mus. Gregoriano (Abb. 58 u. 59) eingehend behandelt; auch über die Technik der Granulation vgl. dort (sowie besonders zu Abb. 73!). Hier daher nur einige Bemerkungen über die Abweichungen, die vor allem die Dekoration betreffen. Diese ist bei der Ponte Sodo-Fibel vorherrschend geometrisch. 4 parallele Streifen von vierfachen Zickzackmustern in Granulationsarbeit überziehen die seitliche, nach abwärts gekrümmte (ellipsoidkalottenförmige) Bügelplatte in ihrer Längsrichtung. In der Mitte derselben ist ein Blechstreifen aufgesetzt, auf den ursprünglich 8 rundplastische und granulierte, nach oben gerichtete Entchen (sehr ähnlich, jedoch nicht völlig wesensgleich denen der Bügelplatte der Caeretaner Fibel: die letzteren haben ringförmig abgestutzte, die Vulcenter Enten [vielleicht Tauben?]

spitze Körperenden, wie die „Corsini-Fibel", Abb. 72) aufgelötet waren (7 sind erhalten). Die Bügelkalotte wird von 2 schmalen Streifchen in Filigran mit dem Muster des „laufenden Hundes" (vgl. Abb. 80: Beschreibung), die mit drei gleichbreiten Goldbändern abwechseln, seitlich umrahmt; an ihren Rändern sind beidseitig je 8 Spiralen aus Golddraht frei hängend angelötet. – Die beiden Querglieder sind mit je zwei parallelen Streifen desselben vierfachen Zickzackmusters überzogen wie die Bügelkalotte. Quer über ihre Mitte ist ein Goldband aufgesetzt, das 4 vollplastische, aufgerichtete, nach oben gewandte granulierte Vierfüßler (je 2 auf jedem Querglied) trug (davon 3 erhalten). Statt der palmettenförmigen Bammeln der Caeretaner Fibel hängt hier je eine Spirale aus Golddraht an jedem Quergliedende. – Die große Nadelschutzplatte nähert sich hier mehr der Runddiskusform; sie ist ausschließlich mit leichten Ritzzeichnungen verziert. 4 rein geometrische Streifen umranden konzentrisch das zentrale Feld (von außen nach innen: Dreieckmuster, Zahnstabmuster, wieder Dreieckmuster und ein schmalerer, mit parallelen Querstrichelchen gefüllter Streifen). Die Mitte der Platte ist durch ein Swastikakreuz bezeichnet. Darum herum sind ohne irgendwelche Bodenlinie menschliche und tierische Wesen eingeritzt: nahe der Basis 2 behelmte, gegürtete und geschiente Krieger im Zweikampf mit Schild und Kurzschwert; zwischen ihnen bis Brusthöhe ein siebenfach geschachteltes Dreieck; hinter jedem Krieger je ein wildentenartiger Vogel; seitlich über ihnen je ein anspringender Löwe mit herausgestreckter Zunge und über den Rücken geschwungenem Schweif. Links und rechts vom Swastikakreuz (vor den Rachen der Löwen) je ein wildentenartiger Vogel sowie 5 weitere solche im Bogen über dem Kreuz.

Phot.: Mus.-Verwaltung, München.

Bibl.: Pinza, S. 143, Taf. 2 u. Fig. 94. Rosenberg, S. 52, Fig. 83–85. Randall MacIver, S. 205. Ducati, S. 133, Fig. 133.

⟨58 u. 59⟩ **Große goldene Plattenfibel aus Caere.** (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Höhe: 32 cm (Rosenberg gibt 27,5 cm an). Die für ein solches Objekt abnormen Maße beweisen die Verwendung nicht sowohl als täglichen Gebrauchs-, denn als (profanen oder sakralen) Prunkgegenstand, etwa als Bruststück (riesige Brosche) oder von einer Schulter schief vorn herab den Schlußzipfel eines togaartigen Gewandes raffend (große Scheibe mit darunter angebrachter Nadelscheide, nach oben). – Die beiden Hauptteile, die breite, flache, ovale Scheibe oben und die längliche, zwecks Aufnahme des darin hängend zu denkenden Gewandbausches gewölbte, birnenförmige Platte unten, sind (wie bei der Plattenfibel aus Vulci, Abb. 57) auf die seltsamste Weise miteinander verbunden durch zwei lange Querglieder, quer gestellte, konkav gekrümmte Bleche (Halbzylinder), die man für die zwei auseinandergeschnittenen Hälften einer länglichen, zylindrischen Hülse (Tube) halten

könnte und die ihrerseits längsseitig in der Mitte scharnierartig verbunden sind sowie an jedem Ende je drei palmettenförmige Bammeln tragen. – Die kleinere Platte bildet den Bügel der Fibel, an dem unten hinten die lange Nadel ansitzt; die große Scheibe deckt die Nadelscheide zu (vgl. Abb. 59). Die Verzierung der gewölbten Bügelplatte besteht in 6 parallelen Streifen voller stempelgepreßter (von oben nach unten schreitender) Greife (insgesamt 40), deren Reihen oben wie unten mit je einer ebenfalls stempelgepreßten Lotosknospe schließen; sowie in plastischer Streifenteilung durch 7 Reihen kleiner, aufgelöteter, unter sich gleicher Rundfiguren von insgesamt 52 (ursprüngl. 55) nach oben gerichteter, mit granulierten Binnenlinien verzierter Enten, die aus zwei gleichen, aus Stempeln getriebenen und zusammengelöteten Hälften bestehen. Den unteren Abschluß der Platte (hier unsichtbar) bildet eine ägyptisierende menschliche Maske. – Die große Nadelschutz-Platte, bzw. -Scheibe trägt im Mittelfeld (ohne bestimmte Bodenlinie, frei schwebend) 5 größere, in scharfen Umrissen flachreliefartig getriebene, unter sich nicht identische, schreitende Löwen mit prachtvoll stilisierten Mähnen und offenen Rachen, von denen der linke obere noch einen Rest der stilisierten assyr.-phönik. Rückenmähne trägt, die jedoch hier nicht zur spezifisch etruskischen „Flammenmähne“ entwickelt ist. Das Mittelfeld ist von zwei konzentrischen – durch einen gleichbreiten, leeren Streifen getrennten – Schmuckborten von getriebenen phönik. Rosetten eingefaßt, die durch unter sich alternierend verschränkte Halbkreise zu einer Doppelkette verbunden sind. Die Granuliertechnik, d. h. die Verzierung – hier der gesamten Umriß- und Binnenzeichnung sowohl der relief- wie rundplastischen Figuren-, wie Pflanzen-, wie rein geometrischen Ornamentik – mittels zahlloser winziger, kaum über der Sehgrenze liegender, auf die Grundfläche aufgesetzter bzw. aufgeblasener Goldkügelchen, geht auf kret.-myken., von der rhod. Kunst erhaltene Tradition zurück und ist in diesem Meisterstück antiker Goldschmiedekunst in einzigartiger Weise innig verbunden sowohl mit der zeichnerischen und Reliefkunst (Trieb- und Stempeltechnik), wie mit der vollplastischen. Die einzigen vergleichswürdigen Stücke sind die beiden großen goldenen Schmuckplatten aus Praeneste, Abb. 60/61 u. 62–67, die jedoch des Reliefschmuckes entbehren; sowie, nur teilweise, die große goldene Plattenfibel aus Vulci (Ponte Sodo), Abb. 57. – (Höchst merkwürdig ist es, daß eine sehr ähnliche Ente, wie sie hier auf dem Bügel sowie auf dem der vorhergehenden Plattenfibel und auf der „Corsinifibel“, Abb. 72, vorkommt, ebenfalls aus dünnem Goldblech mit granulierter Binnenzeichnung, etwa um 1500 v. Chr. datierbar, im Schutt des zweiten Palastes von Knossos gefunden wurde! Vgl. Rosenberg, Granul., S. 29f., Fig. 41 u. 42, sowie auch den granul. Löwen von ebendort, Fig. 43 u. 44, der in der Art der Mähnendarstellung durch Streugranulation vollkommen mit der Löwenfibel von Populonia, Rosenberg, Fig. 46, übereinstimmt. Dazu käme noch das ebenfalls kretische Goldblechfragment eines geflügelten Tieres mit granulierter Binnenzeichnung, Rosenberg, Fig. 47 u. 48. In Verbindung mit den Tatsachen, daß die älteste

überhaupt bekannte Gruppe von Granulationsarbeiten die Ohrgehänge von Troia II sind, sowie daß die nächsten Gruppen solcher Arbeiten aus Kreta und den Schacht- und Kuppelgräbern Mykenes und aus der myken. Periode Kyperns stammen, ist dies ein glänzender Beweis dafür, daß das sonst völlig isoliert dastehende Wunder der etrusk. Granulationswerke – vgl. unten, Beschreibung zu Abb. 73 – nichts anderes als die Fortsetzung und Vollendung einer alten Tradition der ägäischen Heimat der „Tyrrhener" darstellt!) – Auch dieses Stück ist als Typus, wie der goldene Nackenschild, Abb. 56, eine höchst spezifisch frühetrusk. Erfindung, die zwar wohl in ihrer Grundform auf einen Fibeltypus der Villanova-Kultur zurückgeht, in ihrer Ganzheit aber weder in der voretrusk.-ital. noch in der gesamten außeretrusk. Kunst der Frühantike ihresgleichen hat.

Phot.: Durch besondere Güte des Hrn. Geh.-R. Marc Rosenberg nach den Originalklischees der Fig. 79 (= Abb. 58) u. 81 (= Abb. 59) des Bandes „Granulation" seiner Gesch. d. Goldschmiedekunst (vgl. Bibliogr. am Schluß der Vorbemerkg. zum Katalog).

Bibl.: Helbig I, Nr. 716. Pinza, Nr. LIII, S. 139ff., Taf. 20/21. Rosenberg, S. 52f., Abb. 79–81 u. 45. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 205, Taf. 36, Nr. 7a–b. Ducati, S. 135f., Fig. 136.

⟨60 u. 61⟩ Figurierte Goldplatte aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Länge: 24,3 cm. Breite: 6,1 cm. Goldene Schmuckplatte (für Brust, Gürtel oder geschultertes Riemengehänge?). Langgestreckt-rechteckige Goldblechplatte (auf einem Futter von Bronzeblech), über und über mit aufgelöteten freiplastischen Fabeltierfigürchen besetzt, 130 an der Zahl (wovon die 44 der beiden inneren Streifen eigentlich nur Protomen sind), wozu noch die 10 größeren Tierprotomen an den Enden der Platte und 6 Menschenköpfchen unter den aufgebogenen Löwenhälsen, in denen die 3 Zylinder endigen, kommen. Die Anordnung der identischen Figürchen, in Nebeneinanderreihung auf den 4 Streifen und – in anderem Sinne, rechtwinklig dazu und hintereinander – auf den 3 der Länge nach auf die Platte genieteten Goldblechzylindern, erinnert im Prinzip an die Streifendekoration der Abbn. 54 u. 56 und stellt gewissermaßen deren Übersetzung aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum, aus dem Zeichnerisch-Reliefhaften ins Freiplastische dar, was wohl zum erstenmal in größerem Ausmaß bei der großen goldenen Plattenfibel aus Caere (Abb. 58/9) vorkommt, wo die flache Ovalscheibe (sowie die Reliefstreifen der Bügelplatte) noch dem zeichnerischen, die aufgesetzten Entenreihen der gewölbten Bügelplatte dem freiplastischen Prinzip huldigen. Im einzelnen verteilen sich die Figuren wie folgt: auf den beiden äußeren Randstreifen je 25 nebeneinander, also quer zur Längsrichtung der Platte gelagerte, nach außen blickende geflügelte Sphinxe (vgl. Abb. 61: 7 dieser Sphinxe vorn in Vorderansicht); auf den beiden

inneren Streifen je 22 nach der Mittelachse zurückgebogene Löwenköpfe; auf den beiden äußeren Zylindern je 12 hintereinander, also in der Längsrichtung der Platte gelagerte, geflügelte Sphinxe und zwar so, daß 6 nach der einen, 6 nach der entgegengesetzten Seite blicken (vgl. Abb. 61: 3 dieser Sphinxe in Seitenansicht sichtbar im Mittelfeld); auf dem mittleren Zylinder ebenso angeordnete 12 schreitende Chimären (vgl. Abb. 61: 3 dieser Schimären in Seitenansicht sichtbar im Hintergrund, vor einer hellen Wand, die eigens zur Verdeutlichung hinter dem Mittelzylinder, die Sicht auf den hinteren Teil des Stückes abschneidend, angebracht wurde). Die ganze Platte ist deutlich aus 3 Stücken zusammengesetzt und zwar so, daß z. B. je 3 Zylinderfiguren auf die flankierenden, 6 auf das Mittelstück fallen. Jeder Zylinder endet in einem schnallenartig zurückgebogenen Löwen- (oder Panther-)Haupt, dessen Hals unten auf einem Menschenköpfchen aufruht; quer dazu und in die Plattenfläche abgedreht stehen an den Ecken der Platte 4 ähnliche, noch stärker zurückgebogene Häupter ösenhaft von den Plattenrändern ab. Immer die artgleichen Figuren sind sämtlich je zur Hälfte aus demselben Stempel getrieben und dann mit der andern, aus einem zweiten Stempel getriebenen Hälfte zu Rundfiguren zusammengesetzt. Die Zickzack- und Mäanderornamente auf den Zylindern sowie die ganze Binnenzeichnung der Figürchen (mit Ausnahme der 4 abstehenden Protomen an den Ecken) sind auch hier in Granuliertechnik ausgeführt. (Vgl. die ähnliche Schmuckplatte, eine prunkvolle Schulterfibel, der Tomba Bernardini in Praeneste Abb. 62–67).

Phot.: Abb. 60: Gabinetto fotografico del Ministero d. Pubbl. Istr., Rom. Abb. 61: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 2, Fig. 1.

Bibl.: Helbig II, unter Nr. 1767a. Pinza, Taf. 23b. Rosenberg, S. 45f. Della Seta, Kat. S. 380, Nr. 13207, wo reiche weitere Lit. angeführt. Curtis, Memoirs V, Nr. 1, S. 13ff. Randall MacIver, S. 216 u. 225. Ducati, S. 136.

⟨62–67⟩ Figurierte Goldplatte (Schulterfibel) aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo Kircheriano, Rom.

Länge: 17 cm. Breite: 6,7 cm (Abb. 64: ca. natürl. Größe). Goldene Schmuckplatte (Schulterfibel), künstlerisch und technisch wesensgleich mit derjenigen aus der Tomba Barberini (Abb. 60 u. 61). Grundform hier jedoch ein mehr dem Quadrat zuneigendes Rechteck; nur einmal, genau in der Mitte der Längsrichtung, geteilt durch einen vorstehenden, granulierten Zylinder bzw. Rundstab (hier, wie wohl auch bei der Schmuckplatte Barberini der mittlere Zylinder, das tote, rein ornamental gewordene Überbleibsel eines einst, bei früheren Vorstufen dieser Schulterfibel, in Funktion befindlichen Mittelstücks, und zwar eines Doppelbügels, bestimmt zur Aufnahme der auf die Schulter zu raffenden Gewandenden mit aufgenähten Hakensystemen. Vgl. die ausführliche Erklärung bei Rosenberg, Granulation, S. 48ff.). Zwei ebensolche, mit feinen Mäandern in Granulationsarbeit gezierte

Rundstäbe, die beidseitig in (nicht zurückgebogenen) Löwenköpfen endigen, schließen die Schmalseiten der Platte ab. Die Anordnung der Figuren (ingesamt 131, dazu 4 Löwenköpfe an den Stabenden sowie 2 Menschenköpfe am äußeren – hier, Abb. 62, rechten – Plattenrand) ist folgende: auf dem Mittelzylinder: 9 liegende Chimären (Löwen mit zurückgebogenen Häuptern, aus deren Rücken ein Tierkopf, vielleicht Ziege, bricht), davon je 4 nach entgegengesetzter Seite gelagert; die Mittelfigur ist ein symmetrischer, nach beiden Seiten gewandter Doppellöwe mit einem gemeinsamen Tierkopf auf dem Rücken (vgl. Abb. 64, Mitte). Beidseitig der Mittelachse je eine Reihe von 12 im Quersinne gelagerter, von der Achse wegblickender sitzender Löwen (vgl. Abb. 66); sodann je eine Reihe ebenso gelagerter stehender Löwen mit hochgeringeltem Schweif (vgl. Abb. 63 u. 64). Den Abschluß beider Längsseiten bilden je 2 eng ineinandergeschobene Figurenreihen kleinerer Fabelwesen: die inneren Figuren ruhen auf breiteren, zahnartigen Ausfransungen der Grundplatte selbst, während die äußeren auf einem schmalen, drahtartigen Goldband aufsitzen, das unter den zahnartigen Ausfransungen entlang läuft und jedesmal zwischen zwei derselben zu einer noch weiter als diese abstehenden Öse ausgezogen ist. Je in der inneren Reihe lagern 14 merkwürdige, nirgends sonst vorkommende Chimären, aus deren Rücken nicht ein Tier-, sondern ein Menschenkopf bricht; je in der äußeren Reihe, auf die äußersten Enden der „Ösen" aufgesetzt, 15 Harpyen (Vogelleiber mit menschlichen Köpfen; vgl. Abb. 64, unten). An den Schmalseiten der Platte, quer zum Rande, stehen je 8 Pferdchen (vgl. Abb. 63: in Vordersicht; 64: in seitlicher Aufsicht; 65: ca. doppelt vergrößertes Detail der seitlichen Aufsicht). An der einen äußeren Schmalseite zwei granulierte Menschenköpfchen (vgl. Abb. 63, ganz vorn; Abb. 67: ca. doppelt vergrößerte Ansicht von unten): sie stellen die Nadelköpfe zweier Nadeln dar, die an dieser Stelle in der ganzen Länge der Platte eine Anzahl, unterhalb derselben in regelmäßigen Abständen befestigter, zylindrischer Ösen durchbohrten, während sie zugleich andere entsprechende Ösen aufnahmen, die auf den zwei Enden eines Gewandes aufgenäht waren und alternierend in die Zwischenräume der Ösen an der Platte selbst hineinpaßten. Das Stück ist also zweifellos eine Schulterfibel, die die Enden eines Gewandes von vorn und von hinten herauf zu raffen bestimmt war. Aus dieser Lage auf der Schulter erklärt sich auch die auf allseitige Sicht berechnete Anordnung der Figuren. Auch bei diesem Stück ist übrigens die Binnenzeichnung der Tiere sowie die rein geometrische Ornamentik an Längs- und Querzylindern (kompliziertes Mäandermuster) durch Granulation, d. h. durch lauter Linien feinster aufgelöteter, aneinandergereihter Goldkügelchen ausgezeichnet. (Die Goldfibel links von Abb. 62 ist nicht zur Platte gehörig.) – Diese beiden figurierten Goldplatten sind rein etrusk. Erfindungen und Erzeugnisse und stehen in der Goldschmiedekunst des gesamten Altertums (und der Welt überhaupt) einzig da!

Phot.: Abb. 62: R. Moscioni, Rom. Abb. 63: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom

zu Memoirs III, Taf. 2, Nr. 1. Abb. 64–67: Durch besondere Güte d. Hrn. Geh.-R. M. Rosenberg n. d. Originalklischees zu Fig. 70 (= Abb. 64), 71b (= Abb. 65), 71c (= Abb. 66) u. 71f (= Abb. 67).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1577. Pinza, Taf. 17 u. Fig. 386. Rosenberg, S. 46ff., Abb. 70, 71 (6 Aufn.), 75. Curtis, Memoirs III, Nr. 1, S. 11ff. (D. S.-A.). Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 216, Taf. 41, Nr. 1. Ducati, S. 136f., Fig. 137.

⟨68⟩ Granulierte Goldblechzylinder aus Praeneste. a u. b, wovon a in 2 Ansichten: Tomba Bernardini. Museo preistorico, Rom. c: Tomba Barberini. Museo Villa Giulia, Rom.

Maße: a) („Löwenzylinder"): Länge: 19,5 cm (Unterlage: 18,3 cm); Diam.: 1,3 cm (Breite der Unterlage: 2,4 cm). b) Länge: 19,3 cm; Diam.: 1,6 cm. c) Länge (eine Endkapsel fehlt): 19,1 cm; Diam.: 1,9 cm. Hohlzylinder aus Goldblech in Form eines „Kommandostabs", in der Regel einen kleineren Bronzezylinder umschließend, der seinerseits bestimmt war, einen leicht konischen, an beiden Enden abgerundeten Holzstab oder -nagel, vermutlich als Amulett, aufzunehmen, wie er z. B. mit dem „Löwenzylinder" zusammen gefunden wurde (sichtbar hinter dessen Seitenansicht). Diese Goldblechzylinder sind entweder zu denken als Schmuck eines querüber gehängten (geschulterten) Riemengehänges oder aber, wahrscheinlicher, als Mittelstücke eines dreiteiligen Fibelsystems, in dessen beidseitig der Zylinder parallel laufend zu denkende Bügelösen (Doppelbügel) die auf Gewandenden genähten Hakenbündel (wie sie sich in den Praenestiner Gräbern aus Silber zahlreich fanden) beidseitig der ganzen Länge nach einspielten. Die Zylinder selbst sind über und über mit rein geometrischen (Mäander-, Zickzack- usw.) Ornamenten in feinster Granuliertechnik überzogen, ebenso die halbkugelförmigen Endkapseln. Der prächtigste von ihnen, der „Löwenzylinder" aus dem Bernardinigrab, ruht zudem auf einer etwas breiteren, um ein weniges kürzeren, langgestreckt rechteckigen Unterlage, die aus lauter, zu einer blechartigen Fläche zusammengefügten Silberstäbchen besteht, und auf dieser ist beidseitig vom Zylinder je eine Reihe rundplastischer, je aus zwei mit dem Stempel getriebenen Hälften zusammengesetzter Löwen aufgelötet, je 11 auf beiden Seiten, von denen jedesmal je 5 in entgegengesetzter Richtung nach den Zylinderenden zu gelagert sind, während die Mittelfigur beider Reihen einen Doppellöwen darstellt, der aus der Aneinanderfügung zweier Löwenvorderleiber entsteht. Die Binnenzeichnung dieser Freifiguren ist in der üblichen Weise durch lineare Granulation ausgezeichnet.

Phot.: Zylinder a–b) Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 5, Fig. 3–4; Zylinder c) dito zu Memoirs V, Taf. 2, Fig. 16.

Bibl.: Helbig II, unter Nr. 1580. Della Seta, Kat.-Nr. 13210, S. 381. Curtis, Memoirs III, Nr. 4 u. 5; sowie Memoirs V, Nr. 8. Randall MacIver, S. 217 u. 225.

⟨69 u. 70⟩ Geschweifte goldene Schulterfibel aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Länge: 9,3 cm. Breite: 2,8 cm. Geschweifte goldene Schulterfibel, aus zwei Stücken bestehend, die in der Mitte mittels unten angebrachter Haken und Ösen ineinanderspielen, vor allem aber durch zwei lange Nadeln zusammengehalten wurden (von denen nur eine noch erhalten ist), die wie Dorne in den beiden seitlichen von den griffartigen, der Länge nach geriefelten Ansätzen (mit Knospenköpfen) des äußeren, dem Hals abgewandten, nach abwärts geschweiften Teils festsitzen, um, nachdem sie durch die beiden festzuhaltenden Gewandteile durchgestoßen waren – in die beiden entsprechenden seitlichen Ansätze des inneren, dem Hals zugewandten, nach oben geschweiften Fibelteiles wie in Scheiden eingeführt zu werden. (Hier fehlt am inneren Teil der mittlere Ansatz sowie an beiden vorhandenen je der Knospenkopf). So wurde sehr zweckmäßig der seitliche Zug der Gewandenden aufgenommen, während das Auseinanderfallen der beiden Fibelstücke in der Längsrichtung (schulterabwärts) durch die erwähnten Haken und Ösen verhindert wurde. Den Hauptschmuck der Fibel bilden 4 Querreihen von je 6 dicht gedrängt nebeneinander gelagerten geflügelten Sphinxen (eine verloren), deren Binnenzeichnung in feinster Lineargranulation ausgeführt ist. (Ein vollständig erhaltenes, viergriffiges Exemplar des Brit. Mus. – Marshall, Cat. of jewell., Nr. 1370 – auch in aufschlußreichen Untensichten s. b. Rosenberg, Gran., Abb. 77/78).

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 2, Fig. 6 (= Abb. 69) u. Fig. 5 (= Abb. 70).

Bibl.: Helbig II, unter Nr. 1767a u. 1582. Pinza, Taf. 24a. Vgl. Rosenberg, Granulation, S. 50ff. Della Seta, Kat.-Nr. 13211, S. 378. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 218 u. 225ff., Fig. 67. Curtis, Memoirs V, Nr. 2, S. 15ff.

⟨71⟩ Granulierte Goldfibel aus Vulci. British Mus., London.

Länge: 18,7 cm. Senkrechter (äußerer) Durchmesser des Bügels: ca. 4 cm. Länge eines Löwen: 1,4–1,5 cm. Die „Vulcifibel“ und die „Corsinifibel“ (Abb. 72) gehören trotz ihrer Unterschiede im Dekor eng zusammen und bilden in der südetrusk. Gruppe der Granulationsarbeiten stilistisch eine Klasse für sich, die wohl auch zeitlich innerhalb derselben die früheste Stufe darstellt, eine Stufe, die offensichtlich genau mit der Blütezeit der Granulations- bzw. „pulviscolo“-Technik in Vetulonia (vgl. Vorbemerkg. u. Beschreibgn. zu Abb. 73a–c) zusammenfällt und die früheste Übertragung dieser Technik auf Südetrurien darstellt. Denn diese Technik ist hier in einer mit Vetulonia an Feinkörnigkeit des Granulationsmaterials und an Akkuratesse der Arbeit wetteifernden Weise gemeistert, so starke stilistische Unterschiede dabei hervortreten mögen. – Erstens nämlich ist der Grundtypus der Fibelform in beiden Gruppen ein anderer: ihr liegt bei unseren beiden Fibeln die alte Villanova-Schlangenfibel mit elastischem Bügel zugrunde, die in Vetulonia von ihrer Kon-

kurrentin, der ebenfalls altital. „Mignatta"-Fibel mit steifem Bügel, verdrängt wurde (vgl. Vorbemerkg. u. Beschreibgn. zu Abb. 73a–c) und dort der vorhergehenden primitiveren Stufe angehört; die Schlangenfibel ist daher in Vetulonia niemals annähernd mit dieser Pracht dekoriert worden. Es gibt zwar eine rein vetulonisch, anscheinend mit nur etwas ungleichmäßigerer „pulviscolo"-Technik (vgl. darüber Beschreibg. zu Abb. 73) verzierte Schlangenfibel im Metropolitan Mus. in New York (Rosenberg, Fig. 95, Nr. 8 = Karo, Stud. e Mat. I, Taf. V, Nr. 2); diese stammt jedoch aus Rusellae, etwas südöstlich von Vetulonia, und stellt vielleicht die Anpassung eines Vetuloniakünstlers an einen auswärtigen Besteller bzw. an die außerhalb Vetulonias länger beliebt gebliebene Schlangenfibelform dar. Nur in Caere finden wir auf südetrusk. Gebiet hervorragend granulierte Mignattaformen, jedoch mit völlig andersartigem Dekor als in Vetulonia, und in einer Abart, der eigentlichen „Kahn"-Fibel, der unter den nordetrusk. Werken nur die (stilistisch von Vetulonia etwas verschiedene) Bologneser Fibel, Abb. 78, angehört u. bei der der Nadelschutz, derin Vetulonia für die Dekoration ein so wesentliches Element ist, zu fast völliger Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpft (vgl. Abb. 75). Die Schlangenfibel aber ist in ganz Südetrurien noch während der ganzen Regulini-Galassi- und der Bernardini-Barberini-Epoche auch in Gold und Silber die weitaus bevorzugte geblieben und im zahlreichen goldenen oder silbernen, meist einfach glatten, weder granulierten, noch plastisch verzierten Exemplaren erhalten. – Zweitens ist bei unseren beiden Fibeln sowohl der Bügel als auch der Nadelschutz mit einer Fülle von Kleinfiguren in vollplastischer (getriebener) Arbeit mit reicher Liniengranulation in einer Weise überschüttet, die Vetulonia (übrigens auch in der soeben genannten Schlangenfibel aus Rusellae) auf allen seinen Stufen immer völlig fremd geblieben ist, dagegen denselben – dem Ursprung nach primitiven – horror vacui verrät, der die große Plattenfibel aus Caere (Abb. 58/59, besonders die Bügelplatte) sowie besonders auch die fast ungeheuerlichen Schmuckplatten aus Praeneste (Abb. 60–67) gestaltet hat, die sämtlich mit einer Vielzahl rundplastisch getriebener, binnengranulierter Kleinfiguren arbeiten! Zwar ist in Vetulonia ganz vereinzelt auch der steife Mignatta-Bügel, aber nur als Ganzes und zu einer einzigen Rundfigur, rundplastisch ausgestaltet worden (zu einer Sphinx mit Liniengranulation, Abb. 83; ein ähnliches Exemplar, ohne Granulation, im Münchener Antiquarium, aber wohl aus Vulci stammend und von etwas späterem Datum; zu einem Löwen mit Darstellung der Mähne in Streu- bzw. Füllgranulation bei einer Fibel aus Populonia im Mus. arch. in Florenz, Rosenberg, Fig. 95, Nr. 5, die aber wohl ebenfalls ein etwas späteres Vetuloniastadium repräsentiert, wenn sie bei ihrer, doch bedeutend weniger sorgfältigen Technik überhaupt zum Vetulonia-Werk zu rechnen ist). Der Nadelschutz trägt in Vetulonia jedoch niemals vollplastischen Figurenschmuck. – Die „Vulcifibel" hat mit der „Corsinifibel" nicht nur die Grundform gemeinsam, sondern auch wesentliche Elemente der Dekoration: das Anordnungsprinzip der rundplast. Figuren in

langer, zur Nadelschutzspitze hingerichteter Reihe (das ist auch die nie durchbrochene Regel in der Anordnung der granulierten Tierfriese auf den Nadelschutzblechen in Vetulonia); das Prinzip der Unterbrechung dieser Bewegung an der Bügel- bzw. Bogenwurzel durch gegensinnig gerichtete Figuren; die geometrische Liniengranulation. Was die Vulcifibel von ihrer Schwesterfibel unterscheidet, das ist (abgesehen davon, daß ihr Nadelschutz durch Pressung nach hinten umgebogen ist und wohl auch Teile verloren hat): der andere Ansatz des Nadelschutzes an den Bügel, in den er in einem Bogen übergeht; die kompliziertere (schlangenförmigere) Verschlingung des Bügelbogens; der Abschluß des Nadelschutzes in einem binnengranulierten, vollplastischen Tierkopf; schließlich die Art der dargestellten Tiere: Löwen und Sphinxe. Von letzteren sitzen ihrer zwei bei den Quergliedern dem Bügel auf. Außer den geradeausblickenden Löwen des Bügels sind alle übrigen Löwen mit rückgewandtem Kopf dargestellt, was diese in auffälliger Weise den zurückblickenden (aber hingelagerten, nicht stehenden) Löwen des Mittelzylinders der Bernardiniplatte (vgl. bes. Abb. 64) nähert. (Der Typus des zurückblickenden Löwen ist orientalischer Herkunft, ist in dieser Form jedoch von der orientalisierenden Kunst von Rhodos übernommen, wo auf Goldblechen vielfach die löwenbändigende Göttin – „pers. Artemis" – dargestellt ist, wie sie seitlich zwei Löwen am Schwanz oder an den Hinterbeinen aufhebt, während diese in natürl. Reflexbewegung den Hals und Kopf über den Rücken aufwärts biegen. Vgl. die Gegenüberstellung bei Rosenberg, S. 45, von Fig. 68 u. 69!).

Phot.: Durch besondere Güte d. Hrn. Geh.-R. Rosenberg nach dem Originalklischee zu Gran., Fig. 87.

Bibl.: Marshall, Cat. of jewell., Nr. 1376, Taf. XVII. Rosenberg, S. 54f., Fig. 87 u. 69.

⟨72⟩ Granulierte Goldfibel („Corsinifibel") aus Marsiliana d'Albegna. (Circolo della Fibula.) Museo archeologico, Florenz.

Länge: 16,5 cm. Senkrechter (äußerer) Durchm. d. Bügels: ca. 3,3–3,5 cm. Typus und Bedeutung dieser Fibel sowie ihre Stellung in der Geschichte der etrusk. Goldschmiedekunst sind oben bereits ausführlich dargetan. (Vgl. Text zu der „Vulcifibel"!) Die „Corsinifibel" ist, im Gegensatz zu der rein goldenen „Vulcifibel", aus Gold auf Silberkern gearbeitet; dieser bildet im Grundgerüst die einfache Schlangenfibel, die von liniengranulierten Goldblechen hautartig überzogen ist; die Figuren sind, wie bei der „Vulcifibel", aus Hohlblech getrieben und aufgelötet: es sind Löwen und Enten (oder Tauben?). Die zwei Löwen sitzen dem Bügelansatz in einer der Richtung der Enten entgegengesetzten Richtung an und sind geradeausblickend. Die insgesamt 25 Entchen (15 auf dem Bügel, 10 auf dem Nadelschutz) sind völlig identisch gebildet wie die Enten auf dem Bügel der Plattenfibel von Vulci (Abb. 57), nicht völlig identisch, aber dennoch außerordentlich ähnlich wie diejenigen auf dem Bügel der großen Plattenfibel von Caere (Abb. 58). Aber auch der Reichtum rein

geometr. Muster der Granulation nähert die Corsinifibel sehr dem südetrusk., obwohl um ein geringes späteren Arbeitskreis, für den solche Objekte der mittleren Zone (Marsiliana, Vulci), die ihrerseits zweifellos von Vetulonia inspiriert sind, vielleicht den ersten Anstoß und das Vorbild abgaben. Besonders prachtvoll sind die Endkugeln der Querglieder (die ein stärkeres Umkippen der Fibel beim Tragen verhindern sollten) mit einem sphärischen Kreuz und in dessen Winkel viermal eingeschachtelten sphärischen Dreiecken granuliert (vgl. das im Prinzip gleiche, nur kleinere Muster auf dem Sonnensymbol-Buckel des mittleren Hauptanhängers der Vulcikette, Abb. 81), die Nadelscheide mit einem herrlichen, komplizierten Mäander (vgl. dens. Anhäng. d. Vulcikette), der Kugelansatz der Nadel und der Bügelbogen (neben Mäandern) mit Zickzackmustern (vgl. das Mondsymbol auf dem mittleren Anhänger sowie die seitlichen Anhänger der Vulcikette, sowie Bügel und Querglieder der Plattenfibel aus Vulci und die Querglieder derjenigen von Caere); besonders nahe steht das komplizierte Mäandermuster unserer Fibel dem ebenfalls komplizierten, wenn auch etwas weniger sorgfältig ausgeführten Mäander des mittleren Hauptstreifens des Tarquineser Armbandes, Abb. 88; aber auch die Armbänder von Caere, Abb. 90/91, bewahren Mäander und Zickzack in besonders betonter Verwendung; ja auch auf den Fibelzylindern aus Praeneste ist entweder nur der Mäander (Abb. 63, 64, 65), oder Mäander und Zickzackmuster vereint (Abb. 68a–c), das beherrschende Element der Dekoration, ganz zu schweigen von den Prachtmäandern auf der Praenestiner Goldschale, Abb. 97/98 – so daß wir die ganze Kette der südetrusk. Städte bis nach Praeneste hinab für einen organischen Zusammenhang geschlossen beisammen hätten, während diese Muster in Vetulonia nur ganz gelegentlich und nebensächlich begegnen und nur im Filigranwerk eigentlich hervortreten (vgl. Beschreibgn. zu Abb. 86b u. 87).

Phot.: Durch besondere Güte d. Hrn. Geh.-R. Rosenberg nach d. Originalklischee zu Gran., Fig. 86.

Bibl.: Milani, Rendic. d. Lincei XXI (1912), S. 315–330. Rosenberg, S. 54f., Fig. 86. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 116. Minto, Taf. XI. Randall MacIver, S. 187, Taf. 35, Nr. 1. Ducati, S. 133f., Fig. 134.

⟨73⟩ Granulierte Goldnadel und Goldfibeln aus Vetulonia. (a u. c: Tomba del Littore; b: Aia Bambagini.) Museo archeologico, Florenz.

Maße unten. Es handelt sich bei diesen drei Objekten um Gipfelleistungen einer Goldschmiedetechnik, wie sie nach dem Urteil der berufensten Kenner (Karo und Rosenberg) weder vor- noch nachher jemals irgendwoanders erreicht wurden. Sie sind die Hauptrepräsentanten einer spezifisch vetulonischen Schule der „pulviscolo"-Technik; d. h. die verwendeten Goldkörner sind von außergewöhnlich geringer, unter oder kaum auf der normalen Sehgrenze liegender Größe; es ist ein Goldpulver, das jedoch aus Kügelchen von erstaunlicher Gleichmäßigkeit be-

züglich der Größe besteht. Dieses Goldpulver wurde (nach Karo) wohl zuerst über die ganze zu bearbeitende Fläche gestreut oder geblasen, die ihrerseits zuvor (nach Rosenberg) etwas gerauht und zur Aufnahme des Goldpulvers mit einem provisorischen Bindemittel (Wachs od. dgl.) präpariert wurde. Erst dann wurden (nach Karo) die Figuren nach Aussparmanier freigelegt, indem die Zwischenräume ausgekratzt und nur die Figuren, ohne das Hilfsmittel linearer Abgrenzung, als gleichmäßig mit einer Goldkörnerlage bestreute Silhouetten stehengelassen wurden. (Rosenberg neigt zur Annahme, daß auch diese „pulviscolo"-Figuren additiv, durch Korn-an-Korn-Setzen, entstanden sind.) Schließlich wurde (nach Rosenberg das in gewünschter Form fertiggestellte Objekt bis zu einem Grad erhitzt, der zwar noch unterhalb des Schmelzpunktes der Unterlage und des Kerns der Goldkügelchen blieb, jedoch die Oberfläche der Kügelchen soweit zum Schmelzen zu bringen vermochte, daß diese sich gewissermaßen mit ihrem eigenen Schmelzgut auf der Unterlage anlöteten. Dies aber war nur möglich, indem man die Kügelchen vor ihrer Verwendung mit Kohlenstaub vermischt solange glühte, bis sich auf ihrer Oberfläche Goldkarbid bildete, das diese Oberfläche in ihrem Schmelzpunkt gegenüber dem Kern und der Unterlage herabsetzte. (S. die ausführl. Schilderung dieses Verfahrens bei Rosenberg, S. 13f.)

a) Goldnadel. Länge: 20 cm. Die Kopfkalotte ist mit einem fünfzehnstrahligen Volutenstern verziert, dessen Strahlen auf einem kleinen Kreis aufsitzen, alles in einliniger Liniengranulation. Darunter laufen um den Körper des Nadelkopfes zwei Tierfriese von höchster technischer Vollendung, die besonders lebhaft rhodische Vorbilder in Erinnerung rufen. Der obere, der Hauptstreifen, zeigt, von rechts nach links schreitend: einen prachtvollen, weidenden, geflügelten Hirsch, ein Flügelpferd (mit 2 Volutenflügeln), einen geflügelten Löwen, zwischen dessen Beinen 2 kleine Vögel stehen, einen großen Raubvogel und ein geflügeltes Reh (?); ferner einige Ranken, die vom Boden aufsprießen. Der untere Fries, nur durch eine granulierte Linie vom oberen getrennt, deckt die untere Kopfkalotte und weist eine Mittelgruppe von einem Greifen rechts und einem Reh (?) links auf, die gegeneinander schreiten, das Reh mit zurückgewandtem Kopf, zwischen ihnen ein Rankenornament; hinter dem Reh links ein nach links davonschreitender, hinter dem Greifen rechts ein von rechts herzuschreitender Löwe; sämtlich geflügelt; in der Luft Ranken (oder Pfeile?). – Die Nadel selbst, die durch zwei glatte Wülste in den Kopf übergeführt ist, ist in ihrem oberen Drittel mit scharfen parallelen Winkelmustern granuliert, die in Voluten endigen. – Die einzige andere vergleichbare, mit Tierfiguren granulierte Nadel, mit konisch zugespitztem Nadelkopf, s. bei Karo, Fig. 37, bei Rosenberg, Fig. 95, Nr. 2. Bibl.: Karo I, S. 268, Fig. 36 u. 36a (abgerollte Zeichnung), Taf. VI, Nr. 3. Rosenberg, S. 60, Fig. 95, Nr. 1. Randall MacIver, S. 146, Taf. 27, Nr. 2. Ducati, S. 138f., Fig. 138 u. 140.

b) Fragmentierte Goldfibel. Übertrifft an Feinheit der Granulationsarbeit

nach Karo selbst das hier unter c) geschilderte Meisterwerk. – Der Bügel, den Karo ehemals allein kannte (das hier mit abgebildete Bruchstück des Nadelschutzes ist erst inzwischen hinzugefunden worden), weist eine in der Tat nicht mehr zu übertreffende Feinheit der Zeichnung wie der Technik auf. Auf beiden Seiten des Bügelkörpers sind je 2 große Tiere einander nah gegenübergestellt, die sich durch Hochheben und Aneinanderlegen je eines Vorderbeines begrüßen (heraldisches, assyr.-phönik. Motiv): auf der Vorderseite (unsere Ansicht) links ein Löwe, rechts ein Reh (od. Pferd?), auf der Rückseite links ein Reh (?, od. Pferd?) und rechts ein bärtiger Sphinx, dieser allein geflügelt. Auf der Vorderseite außerdem: 6 Steinböcke in kl. Maßstab, wundervoll rhythmisch in die Zwischenräume zwischen den großen Tieren, zwischen ihren Beinen und über ihren Rücken verteilt, sowie im gleichen Maßstab ein junger Löwe unter dem großen; ferner 2 Minuskeltierchen. Auf der Rückseite außerdem: zwischen beiden großen Figuren ein kleines geflügeltes Reh (?), darunter ein Vögelchen; zwischen den Beinen der Sphinx und über dem Rücken des großen Rehs (?) je ein junger Löwe mit zurückgewandtem Kopf, sowie 2 weitere ähnliche hinter beiden großen Figuren und eine kleine geflügelte Sphinx zwischen den Hinterbeinen des großen Rehs (?); zwischen dessen Vorder- und Hinterbeinen nun ein Unikum in dieser Monumentengruppe: ein phallisches Männchen mit erhobener R., gegen die Mitte gewandt; über der großen Sphinx ein Rankenmuster, unter ihr eine Rosette. – Aber auch die beiden Rundwülste, deren einer zum Nadelansatz, der andere zum hier fehlenden Ansatz des Nadelschutzes führt, sind mit je einem minutiösen Figurenfries in Granulation verziert, von denen derjenige am Nadelansatz „auf dem Kopfe" (mit den Füßen gegen den Bügel), während der andere „richtig" steht. Die Tiere sind auf beiden Friesen lauter nach links schreitende Steinböcke (3 pro Fries), während auf dem Fries beim Nadelansatz außerdem ein weiteres Unikum zu finden ist: ein Minuskelmännchen, auf zwei lange Stöcke gestützt, über dem Kopf eine Spirale tragend. – Das Fragment des Nadelschutzes weist auf der Vorderseite (unsere Ansicht) 2 in wundervollem Schwung sprungbereit geduckte Löwen auf, beide nach rechts gewandt, der hintere mit offenem Rachen, wie im Begriff, des andern Schwanz zu schnappen; über beiden je ein kl. Vierfüßler. Auf der Rückseite eine ähnliche Gruppe zweier nach links schreitender geflügelter Fabelwesen, vorne eine Chimäre, hinter ihr ein Greif mit fliegender Spirallocke; die Beine sind hier durch einen schmalen, zur Aufnahme der Nadel aufwärts gebogenen Blechstreifen verdeckt, der mit aufrecht stehenden granulierten Dreiecken verziert ist. – Die Lötnähte der beiden Bügelhälften sind oben wie unten mit einem schmalen, granulierten Mäanderband verdeckt.

Bibl.: Karo I, S. 259f., Taf. V, Nr. 1. Rosenberg, S. 60, Fig. 94 u. 95, Nr. 10 (Rückansicht). Randall MacIver, S. 129, Fig. 40. Ducati, S. 139, Fig. 138 u. 139.

c) Ganz erhaltene Goldfibel. Gesamtlänge: 15,6 cm. Nadelschutz: 11,6 cm. Bügelkörper: 4,8 cm. Diese Fibel, deren Bügel ebenfalls, wie der der vorhergehenden,

noch die altital. „Mignatta“-Form bewahrt, ist nach Karo und Rosenberg das für das ganze Vetuloniawerk von Granulationsarbeiten repräsentative Meisterwerk. – Der Bügelkörper geht mittels zweier größerer Wülste in den Nadelansatz, mittels zweier kleinerer in den Ansatz des Nadelschutzes über; alle diese Wülste sind mit feinen, leicht gewellten, granulierten Linien quer überzogen. Zum Verdecken der Lötnähte des aus zwei Blechen zusammengefügten Bügels ist unten ein einfaches, oben ein doppeltes Mäandermuster in Granulation angebracht. Der Bügel ist beidseitig mit Figurenkompositionen bedeckt. Vorderseite (unsere Ansicht): in der Mitte ein kompliziertes geometrisches Muster, 2 ineinandergeschachtelte Rhomben (der innere gefüllt), links und rechts umgeben von 2 Doppelvoluten, die oben und unten miteinander verbunden sind. Beidseitig von diesem Muster je zwei übereinander- oder besser ineinandergeschobene, überschlanke Löwen, sämtlich mit erhobener Tatze, die oberen etwas größer und mit gesenktem Schweif, die unteren durch ein schmales, vom Rücken emporsteigendes, rankenartiges Band als geflügelt bezeichnet und mit erhobenem Schweif. Zwischen den Vorderbeinen des linken oberen Löwen ein kleines Tier (Hase?), zwischen den Hinterbeinen ein Vogel. Der rechte untere Löwe zurückblickend. Rückseite: in der Mitte ein ähnl. geometr. Muster, mehr ellipt. geformt. Links und rechts wieder je zwei, hier parallel übereinandergestellte Löwen, die oberen doppelt so groß wie die unteren und mit doppeltem, nach unten gespreiztem Schwanz (die unteren mit über den Rücken geschwungenem, einfachem Schwanz). Unter dem Muster ein kleines, langgestrecktes, zurückblickendes Tier (Katze?). Auch der Nadelschutz ist beidseitig reich mit granulierten Figuren geschmückt. Diese Tierfriese zeigen besonders deutlich die mit der Fülltechnik erstrebte Wirkung: die durch Goldpulverlagen mattierten Silhouetten der Figuren heben sich vom glatten, glänzenden Grunde ab, wie die schwarzen Silhouetten der „protokorinthischen“ Keramik (deren Herkunft übrigens noch heute dunkel ist) vom gelblich-bräunlichen Untergrund; die gefüllten Flächen spielen hier also, nach einem Wort Rosenbergs (S. 57), „die Rolle des schwarzen Firnisses in der Keramik“. (Auf unserer Aufnahme ist die Rolle von Hell und Dunkel eher umgekehrt; die Hauptwirkung beim Betrachten der Originale ist jedoch in der Tat der Gegensatz des Dumpfen der Mattierung und des Glanzes des glatten Grundes). Die beiden, je auf die Nadelspitze zulaufenden Friese weisen folgende Tiere auf. Vorderseite (unsere Ansicht), von rechts nach links: auf granulierter Bodenlinie zwei geflügelte Rehe (?), unter dem zweiten ein Vogel; ein geflügelter Greif; wieder ein geflügeltes Reh (?); schließlich eine Chimäre, mit nach vorwärts gerichtetem Ziegenkopf auf dem Rücken (während nach Karo ders. bei hocharch. Werken meist rückwärts blickt); zwischen den Beinen der Tiere vom Boden aufschießende Ranken (unter dem 3. Tier eine Schlange?); aus den Mäulern des 1., 3. u. 4. Tieres hängen Pflanzenranken; als Rahmen oben ein größeres Zickzackmuster mit gefüllten Dreiecken in den Winkeln, unten ein kleineres mit Rhomben. Rückseite: auf granulierter Bodenlinie ebenfalls 5

Tiere, sämtlich geflügelt, von links nach rechts: ein Reh (?) mit 2 Flügeln und aus dem Maul hängender Ranke; ein Greif mit 4 Nackendornen (?); eine Sphinx; ein ins Knie gesunkenes Pferd; schließlich wieder ein Reh mit kleiner Ranke im Maul; auch in diesem Streifen vom Boden aufschießende Ranken (Schlangen?); merkwürdig die hier bei sämtlichen Figuren (außer der Sphinx) rechtwinklig abgeknickten Schwänze (die auch beim 1. u. 4. Tier der Vorderseite begegnen); oberer Rahmenstreifen mit einfachem Zickzackmuster, unterer glatt.

Bei diesen Werken läßt sich in der Tat sagen, was Rosenberg (S. 57) bei der Besprechung der Sphinxfibel, Abb. 79, bemerkt: „Die Dekorationsweise des Nadelschutzes kommt in der ganzen Welt, außer in Vetulonia, nicht wieder ebenso vor."

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Karo I, S. 258f., Fig. 27 u. 28, Taf. IV, Nr. 9 u. 10. Rosenberg, S. 58, 59, 60, Fig. 91 u. 95, Nr. 9 (Rückansicht). Randall MacIver, S. 146, Taf. 27, Nr. 4 u. Taf. 28, Nr. 3. Ducati, S. 137f., Fig. 138.

⟨74⟩ Stempelgetriebene Goldfibeln aus Vetulonia. (Tomba del Littore.) Museo archeologico, Florenz.

Länge der oberen: 21 cm; der unteren: 21,5 cm. Zwei vollkommen gleiche, aus denselben Stempeln getriebene Exemplare einer Fibelklasse, die in Vetulonia nur ein kurzes Versuchsstadium durchgemacht zu haben und rasch aufgegeben worden zu sein scheint; die obere von der Vorder-, die untere von der Rückseite. – Die Fibeln sind sehr schwer, da zur Verstärkung des dünnen Goldbleches des riesigen Nadelschutzes eine metallische Füllmasse verwendet wurde, auf die beidseitig je ein Blech montiert wurde, als diese Masse noch weich war und erst danach erhärtete, wie der Umstand beweist, daß die Abdrücke der Goldblechmuster auf diesen Futtern erhalten geblieben sind. Auch die Bügel sind innen an den Nietnähten verstärkt, hier durch Silberbleche. Diese Fibeln sind für täglichen Gebrauch völlig unbrauchbar und können nur religiösen bzw. funerären Zwecken gedient haben.– Die Dekoration besteht ausschließlich aus stempelgetriebener Arbeit. Der Bügelkörper ist aus zwei völlig gleichartig getriebenen Blechen zusammengesetzt. Die Fläche jedes Bleches ist durch einen trennenden Bogen, der von zwei gegeneinandergeneigten Blätterzweigen (Lorbeer) gebildet wird, in ein oberes und ein unteres Bildfeld geteilt. Oben stehen sich zwei bärtige, mit assyr.-phönik. Brustansatz geflügelte Sphinxe beidseitig einer phantastischen Volutensäule (Palme?) gegenüber, die außer einer aufwärts gekrümmten, aber auswärts gerollten Doppelvolute am Fuß eine ebensolche größere auf dem oberen Ende trägt, die durchaus wie ein kypr.-ion. (hocharchaisches) Kapitell aussieht. Im unteren Bildfeld hängt eine ähnliche Doppelvolute mit einem Blumenkelch in der Mitte vom Blätterstreifen herab, genau in der Achsenrichtung der Säule oben. Links und rechts erheben sich nach assyr.-herald. Schema zwei mit dem Rücken gegeneinandergekehrte flügellose Greife (von hocharchaischem Typus) auf den Hinterbeinen, um

mit zurückgewandten Köpfen je eine der hängenden Voluten mit dem Schnabel zu fassen; ihre hochgerollten Schweife erreichen die seitlichen Enden des Blumenkelchs. Über die obere Lötnaht läuft ein aufgesetzter, ebenfalls getriebener Blechstreifen mit 12 stereotyp wiederholten, kleinen, nach rechts schreitenden Sphinxen.– Die Bleche der Nadelschutzverkleidungen sind von langen, als Bändern hergestellten Streifen einfach nach Bedarf abgeschnitten, so daß gelegentlich der Schnitt eine Figur entzweischneidet (so fehlt der ersten Sphinx rechts auf dem oberen Exemplar das Gesicht). Auf dem vorderen Blech sind zwei Stempel abwechselnd wiederholt: ein geflügelter Löwe und eine geflügelte Sphinx; auf dem hinteren ebenfalls abwechselnd zwei: ein geflügelter Löwe und ein geflügelter Greif. Der Tierstreifen ist auf der Vorderseite oben mit einem, unten mit drei getriebenen Schnurmustern, ferner oben wie unten mit einem daran anschließenden Streifen aneinandergereihter hängender, phönik. Schalenpalmetten eingefaßt; auf der Rückseite: oben wie unten nur je ein Schnurmuster und nur oben ein Palmettenstreifen.

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Karo I, S. 262f., Fig. 32, Taf. VI, Nr. 7 u. 8 (Nr. 6: eine dritte, sehr ähnl.). Rosenberg, S. 58, Fig. 92. Randall MacIver, S. 146, Taf. 27, Nr. 5.

⟨75⟩ **Goldfibel und Ohrringe aus Caere.** (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Diese Fibel ist hier lediglich als Beispiel für die in Beschreibung zu Abb. 71 erwähnten Caeretaner Kahnfibeln abgebildet, die in Südetrurien ziemlich isoliert den in Vetulonia fast alleinherrschenden steifen „Mignatta"-Typus repräsentieren, neben den viel zahlreicheren, aus dem elastischen Schlangenfibeltypus heraus entwickelten. Die Dekoration in Granulation weist Rosetten, Flechtbänder und große phönik. Schalenpalmetten auf; nur auf dem sehr schmalen Nadelschutz geometr. Muster (Zickzack u. Mäander). – Die Ohrringe bestehen aus einem aus Golddraht gewickelten Ring, der an seinem erweiterten Ende in einem kelchförmigen Einsatz aus Goldblech einen stark stilisierten Greifenkopf trägt, dessen Silhouettenlinien aus Golddraht gebildet sind und dessen Außenflächen ganz mit Streu- bzw. Füllgranulation ausgefüllt sind; auf dem Kopf ein Pfropfen, der die aus Draht gebildete Öse zum Schnappen des Knopfendes des Ringes trägt.

Phot.: Alinari.

Bibl.: Ein der obigen sehr ähnl. Exemplar der Caeretaner Fibeln s. bei Karo II, S. 144, Fig. 138 (mit ausschließl. geometr. Dekor.). Randall MacIver, S. 206.

⟨76⟩ **Goldplattierter Silberfibelbügel aus Marsiliana d'Albegna.** (Circolo die Perazzeta.) Museo archeologico, Florenz.

Silbergerüst, mit Goldblech überzogen. Typische, entwickelte Schlangenfibelform; drei Querstäbe mit Endknöpfen. Der Bügelbogen weist 4 außerordentlich fein

gearbeitete Filigranstreifen, durchgehend mit Wellenmuster, auf, die (mitsamt den Drahträndern) noch gleich breit wie die Zwischenbänder aus Goldblech sind, wie das für die frühere Gruppe der Vetulonia-Armbänder charakteristisch ist (vgl. Abb. 86a). Die Granulation ist rein geometrisch und beschränkt sich auf mehrfach konturierte u. auf gefüllte Dreiecke, außer granulierten Rahmenlinien um die drei spitzen Buckel und die rechteckigen Felder auf Körper und Bogenansatz. – Dieser Typus der filigrierten Fibel findet sich in Vetulonia in der Blütezeit überhaupt nicht, nur in einer frühen, sehr primitiven Vorstufe (vgl. Karo I, Fig. 2), dagegen wieder in Caere (Karo I, Fig. 48). Wohl aber weist die Filigrantechnik auf Vetulonia, als den Ort ihrer Erfindung überhaupt, zurück (vgl. Beschreibung zu Abb.86). Unser Beispiel repräsentiert vielleicht den Augenblick der Übertragung dieser Technik von Vetulonia auf Südetrurien; jedenfalls weist das einfache Wellenmuster es auf eine zeitlich frühere Stufe als die Filigranarbeiten mit „laufendem Hund"-Muster, das für Südetrurien etwas später charakteristisch wird (vgl. Beschreibgn. zu Abb. 57 u. 80).

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Randall MacIver, S. 189, Taf. 35, Nr. 4.

⟨77⟩ **Späte Goldfibel mit Granulations- und Filigranarbeit.** Museo archeologico, Florenz.

Diese Fibel gehört nicht in unsere Epoche, sondern ist um 2–3 Generationen später anzusetzen; sie wird hier nur zu dem Zweck abgebildet, um den Verfall der Granulation (sehr grobe Goldkörner in phantasieloser Linienanordnung) und das Überwuchern des Filigrans (bereits in dem bis auf unsere Tage beibehaltenen vulgären Sinn; vgl. schweiz. od. bayr. Bauernschmuck!) zu veranschaulichen.

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

⟨78⟩ **Granulierte Goldfibel in Broschenform aus Bologna.** (Nekropole dell'Arsenale.) (Fünffach vergrößert.) Museo civico, Bologna.

Länge des Bügelkörpers: 2,6 cm. Grundtypus: die altitalische Bogenfibel, speziell die sog. „Mignatta"-Form, deren Bogen unelastisch, starr, massiv, oft wie in unserem Exemplar, fast kugel- bzw. ellipsoidförmig angeschwollen ist (dann „sanguisuga"-„Blutsauger"-Form genannt). Der ganze Bogenkörper ist mit phantastisch gedehnten und bewegten Tierformen (sämtlich aus dem Löwenkörper abgeleitet) in Granulationsarbeit („pulviscolo"-Technik; s. Beschreibung von Abb. 73) übersät. Auch der (nicht notwendig, aber häufig zum „Mignatta"-Typus gehörige) sehr kurze Nadelschutz ist mit Granulationsmustern verziert, und zwar mit zwei gegenständigen Pflanzenornamenten in Volutenformen, die an diejenigen auf den Bügeln der stempelgetriebenen Fibeln, Abb. 74, erinnern. – Die Goldkörner sind bei der Bologneser Fibel von derselben Feinheit wie bei den „pulviscolo"-

Arbeiten Vetulonias. Der Stil der Figuren ist ein wenig primitiver, geometrischer als bei diesen und nähert dieses Stück unseren Abb. 80, 81 u. 88/89 (sämtl. aus Südetrurien). Mit diesen (die jedoch mit gröberen Goldkörnern granuliert sind) bildet es nach Rosenberg eine Gruppe für sich, die entweder in direkter Abhängigkeit von der vetulonischen Granulationsschule etwa in Vulci gearbeitet wurde, oder eine um ein weniges jüngere Schule in Vetulonia selbst repräsentiert. Karo rechnet unser Stück, trotz der Abweichungen, zum Vetulonia-Werk. Es müßte dann mindestens 100 Jahre vor der Überschreitung des Apennins seitens der Etrusker durch Handel nach Bologna gekommen sein, wo es in einer ausgesprochen villanovianischen, noch keinerlei griech. Ware enthaltenden Nekropole des 7. Jahrhunderts gefunden wurde. – Bei dieser vergrößerten Ansicht tritt klar zutage, daß die Grundfläche nicht vollkommen glatt, sondern leicht angerauht ist; dies zu dem Zweck, um dem Bindemittel (Wachs od. dgl.), mittels dessen die Goldkörner aufgelegt bzw. aufgeblasen werden mußten, ehe sie durch Erhitzung zum Verlöten mit der Grundfläche gebracht werden konnten, seinerseits Halt auf dieser zu geben. (Vgl. Vorbemerkg. zu Abb. 73.)
Phot.: Durch besondere Güte des Hrn. Geh.-R. M. Rosenberg nach dem Originalklischee zu Granulation, Fig. 97.
Bibl.: Karo I, S. 257f., Fig. 26. Rosenberg, S. 62f., Fig. 96 (Originalgr.) u. 97.

⟨79⟩ Goldfibeln aus Vetulonia. (Tomba del Littore [die größ. Fibel] u. 1. Circolo delle Migliarine.) Museo archeologico, Florenz. (Hier aus Rücksicht auf die Raumausnützung eingeschoben; müßte zwischen den Abb. 72 u. 73 stehen.)

Gesamtlänge: 8,2 cm. Nadelschutz: 6,3 cm. Sphinx: 3 cm. (Die kleinen Fibeln: Länge: 5,2 cm.) Die Sphinxfibel oben stellt mit ihrer Bügelform und in der Art der Kombination von getriebener und granulierter Arbeit eine merkwürdige Zwitterstufe und ein Unikum unter den Vetuloniafunden dar. Sie besteht aus einer großen, getriebenen und granulierten, geflügelten Sphinx an Stelle des Bügels und dem mit einem granulierten Tierfries verzierten Nadelschutz, den die Sphinx zu halten scheint. Die gliedmaßenlose Sphinx ist aus zwei gleichen symmetrischen Hälften zusammengelötet, die sichelförmigen (ostgriech.) Flügel sind für sich hergestellt und, wie der Schwanz aus Golddraht, aufgelötet. Zahlreiche granulierte Binnenlinien geben Haare, Fell und Federn sowie auch Wimpern und Augenbrauen an, während das übrige Gesicht (das im Typus völlig mit den auf Abb. 85–87 gezeigten Köpfen auf Armbändern übereinstimmt) glatt gelassen ist. Stilistisch bemerkenswert ist die große Spirallocke, die der Sphinx über die Schulter auf die Brust fällt; nach Poulsen ist die Spirallocke überhaupt in Etrurien auf phönik.-syr. Einfluß zurückzuführen (u. der Herkunft nach altmesopotam.); nach v. Bissing und Pettazzoni auf den ägypt. Hathor-Typus. – Der Nadelschutz trägt einen nach rechts laufenden Tierfries, der in der bei Abb. 73 geschilderten, rein vetulonischen „pulviscolo"-

Technik der Granulation ausgeführt ist (wenn auch mit etwas gröberen Goldkörnern): auf granulierter Bodenlinie laufen 6 unbestimmbare Tiere, von denen das 3. und 5. von rechts Löwenschwänze zu haben scheinen; dem 5. hängt überdies eine Ranke aus dem Maul. Der Blechstreifen ist vom Goldschmied nach vollendeter Granulation sorglos abgeschnitten worden, so daß dem 1. Tier der Kopf fehlt. Die Hinterseite des Nadelschutzes ist mit einem seine ganze Breite einnehmenden Zickzackmuster (mit kl. Dreiecken in den Zwickeln) granuliert; ebensolche kleinere Muster laufen über die schmalen Rahmenstreifen der Vorderseite, die schief nach hinten abgebogen sind. – Unten: 2 von 4 gleichen, im selben Grabfund gefundenen, getriebenen Goldfibeln, deren Bügel kleine geflügelte, aus zwei identischen Hälften gebildete Greifen darstellen, die in gleicher Weise wie die Sphinx in dem soeben besprochenen Exemplar eine einfache Nadelscheide tragen. (Beide Fibeln ohne Granulution.)

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Zur Sphinxfibel: Karo I, S. 255f., Fig. 24 u. Taf. IV, Nr. 7. Rosenberg, S. 57, Fig. 95, Nr. 4. Randall MacIver, S. 147, Taf. 28, Nr. 1. – Zu den Greifenfibeln: Karo I, S. 261, Fig. 31. Randall MacIver, Taf. 28, Nr. 4.

⟨80⟩ Goldener Anhänger (Mittelstück einer Halskette) aus Vulci. Antiquarium, München.

(Zirka doppelte Größe.) Länge der Kalotte: 3,8 cm. Breite der Kalotte: 3,1 cm. Randhöhe der Büchse: 1,5 cm. Br.-Durchm. des Rings: ca. 6 cm. Gesamthöhe des Obj. (mit Drahtzylinder): ca. 5 cm. Ein Juwel, das wieder ein Unikum in seiner Art darstellt, d. h. ein Objekt, für das schlechterdings kein Vergleichsobjekt existiert. Seine enge technische und stilistische Verwandtschaft jedoch mit der Halskette aus Vulci, Abb. 81 (wie in der dortigen Beschreibg. ausgeführt), sowie mit dem Armband aus Tarquinii, Abb. 88/89, steht außer Frage. Das tritt sofort augenfällig in der Art der Granulation der Figurenszenen hervor. Nicht nur besteht sie auch hier aus grobkörnigeren Goldkügelchen als in Vetulonia; sondern auch der Stil der Figuren ist gröber, geometrischer, wie bei den beiden andern verwandten Objekten. Trotzdem kann ich die Darstellung selbst nicht (wie Rosenberg) „phantasieärmer" finden als die vetulonischen, im Gegenteil: eine wahrhaft kühne Phantasie hat hier (wie auch in der Kentauren-, der Kuh- und der Jagdszene auf den schier unmöglich bildlich zu bearbeitenden Flächen der phallischen Anhänger, Abb. 81) gewaltet. Die ganze Fläche ist in scheinbar regelloser Weise, ohne irgendwelche Angabe von Bodenlinien, mit einer Reihe einzelner Szenen einer großen Jagdpartie besät, die in einer Buschgegend stattfindet, wie die zwischen die Figuren verstreuten, stilisierten Zweige andeuten. Unten ein mit beiden Händen je eine Lanze schwingender Mann zwischen zwei mit offenen Rachen und hängenden Zungen heranstürmenden Löwen; darüber links ein Hirsch; in der Mitte ein nach diesem umgewandtes Reh;

und rechts, mit der (nicht dargestellten) Standfläche nach rechts (für die Ansicht bei 90° Linksdrehung gedacht), ein großer Vogel (Storch?), der einen Frosch aufpickt. (Der Vogel ist die einzige Figur, die nur in einem doppelten Kontur, nicht in vollgefüllter Fläche, ausgeführt ist: ein Beweis dafür, daß diese südetrusk. Granulationswerke einschließlich der obengenannten verwandten, Kügelchen für Kügelchen aufgesetzt, nicht durch Auskratzen eines mit Goldpulver über und über bestreuten Grundes ausgeführt wurde. (Das stimmt wahrscheinlich auch für die Bologneser Fibel, Abb. 78). Rechts an den Vogel anschließend (auf derselben seitl. Bodenlinie stehend gedacht) zwei heftig bewegte, lanzenschwingende Männer, beide die Lanzen in der Linken haltend. Oben, für die Ansicht bei 180° Drehung des Objekts gedacht, die komplizierteste Szene: ein Jäger, der in der Rechten die Lanze schwingt, hält mit der Linken an langem Seil einen prachtvollen gefangenen Sechsender (das Seil ist an dessen Maulspitze angebracht), während hinter ihm ein Reiter, die gesenkte Lanze in der Linken, folgt; die Bewegung dieser Szene geht nach rechts, darüber ein nach links springender Löwe, dessen offener Rachen wie nach dem Kopf des einen der seitlichen Lanzenschwinger zu schnappen scheint. – In der Tat stellt diese ganze Jagdkomposition die reichste und phantasievollste, jemals granulierte Figurenszene dar! Sie ist zudem von einer granulierten Linie ringsum eingefaßt, die seitlich den Umrissen der hier übergreifenden Doppelspiralen folgt u. zwischen deren Voluten je einen spitzen Zwickel bildet. – Die hier beschriebene Ellipsoidkalotte sitzt einer ovalen Büchse auf, deren Wandfläche von einer zwischen vierfachen Drähten fünfmal umlaufenden Spirale eines äußerst feinen Filigranstreifens (vom Muster des „laufenden Hundes"; vgl. Beschreibg. zu Abb. 57) gebildet wird und die oben von einem schmaleren, unten von einem breiteren Schnurmuster aus Golddraht eingefaßt ist. Kalotte und Büchse werden seitl. durch je ein übergreifendes Goldblech zusammengehalten, dessen Umrisse den dort übergreifenden großen Doppelspiralen aus starkem Golddraht folgen. An deren nach hinten umgebogenen Enden setzt der starke Ring aus vergoldetem Silber an, auf den oben, zur Aufnahme der Halskette, ein Hohlzylinder aus gewickeltem Golddraht gelötet ist.

Phot.: Mus.-Verwaltung, München.

Bibl.: Karo I, S. 277, Fig. 44; II, S. 138f., Fig. 130 u. 131, Taf. II, Nr. 3. Rosenberg, S. 63, Fig. 98–100.

⟨81⟩ **Goldene Halskette aus Vulci.** Antiquarium, München.

Durchm. des Diskus: 2,6 cm. Länge der übrigen Anhänger, mit Tube (über der Mittelachse gemessen): 2,5 cm. Dieses prachtvolle Werk ist in seiner Art ein Unikum. Es gehört jedoch technisch wie stilistisch zweifellos zu der Gruppe von südetrusk. Granulationswerken, der auch der Anhänger aus Vulci, Abb. 80, sowie das Armband aus Tarquinii, Abb. 88/89, angehören (die alle dieselbe Grobkörnigkeit der zur

Granulation verwendeten Goldkügelchen aufweisen) und der vielleicht auch die Bologneser Fibel, Abb. 78, wenigstens stilistisch, nahesteht. Diese alle sind zeitlich wohl etwa um eine Generation später anzusetzen als das Vetulonia-Werk in seinen führenden Stücken; noch etwas später vielleicht das Armbandpaar aus Caere, Abb. 90 u. 91, das (wie das aus Tarquinii) neue Motive bringt; während die Vulcifibel, Abb. 71, sowie die Corsinifibel, Abb. 72 (aus Marsiliana, unweit nördl. Vulci), wohl älter als diese ganze Gruppe, d. h. gleichzeitig mit der Blütezeit des Vetulonia-Werkes sind und vielleicht den Moment der Übertragung und (auch in ihrer Form, die noch die der alten villanovianischen Schlangenfibel ist) des Überganges der Granulationskunst von Vetulonia auf Südetrurien darstellen. Charakteristisch für diese ganze südetrusk. Gruppe überhaupt ist (wenn wir die Bologneser Fibel ausnehmen, die vielleicht nur ein späteres Stadium der Vetuloniakunst selbst darstellt) die lange Beibehaltung und auffallende Bevorzugung rein geometrischer Formen, wie des Mäanders und des Zickzackmusters, sowie die damit verbundene Geometrisierung der Figurendarstellung (die deshalb nicht zu einer Höherdatierung verführen darf). – Das tritt auch in unserer Halskette klar zutage. Das Hauptschmuckstück derselben, der Mitteldiskus, ist mit rein geometr. Granulationen verziert: ein Mäander läuft innerhalb des aufgebogenen Randes um die ganze Fläche; ein zweites im Halbkreis um den getriebenen, mit einem Doppelkreuz und Dreiecken verzierten Buckel; ein doppeltes Zickzackmuster über den getriebenen Halbmond. Der Buckel ist übrigens Sonnensymbol; das Mondsymbol wird uns auch auf den Filigranarmbändern Vetulonias, Abb. 86 u. 87, begegnen und kommt ganz gleich, ebenfalls zusammen mit dem Sonnensymbol, auf dem Armband, Abb. 88, vor. (Sonnen- und Mondsymbol vereint begegnen uns auf vielen kret. Werken; so z. B. dominierend auf dem berühmtesten Prachtring aus Mykene, über der Doppel-Labrys!). Auch die übrigen Hängestücke, die äußerst merkwürdigen, doppelphallischen Anhänger – die aus halben Hohlzylindern gebildet, mit ebensolchen gefüttert und als unheilabwehrende Amulette zu betrachten sind – sind anscheinend mit lauter Zickzackmustern in Granulation bedeckt; untersuchen wir diese näher, so werden sie an der Vereinigungsstelle der beiden Phalli nicht nur gelegentlich durch je eine Swastika (in Form eines Mäanderkreuzes) auf den sich begegnenden Bogen unterbrochen (zweitoberstes Stück rechts und oberstes links auf unserer Abbildung), sondern an denselben Stellen sind auch sehr merkwürdige, stark geometrisierte Figuren, ja ganze Figurenszenen, immer in Granulation, zu finden: da sind einmal zwei Hirsche konfrontiert (zweitoberstes Stück links), einmal zwei geflügelte Tiere, die wohl Sphinxe darstellen sollen (mittleres Stück rechts), einmal sogar ein Kentaur, der in der Rechten eine Keule, in der Linken einen Blütenzweig schwingt und dem ein Reh konfrontiert ist (unterstes Stück rechts; vgl. Vergrößerung dieses Stückes bei Rosenberg, Fig. 103); die merkwürdigste Szene aber findet sich auf dem obersten Stück rechts: links von der Mittelachse ein Muttertier (Kuh?; Kopf abgebrochen),

das ein Junges säugt; rechts davon ein Jäger, der in vollem Lauf ein Wildtier (Hirsch?) bei einem Hinterbein mit der Hand ergreift! Diese beiden letzten Motive sind uralt und, wie bereits Karo bemerkte, rein kretischer (damals sagte man „mykenischer") Herkunft. Gewiß ein höchst bemerkenswertes Detail! – Wie der Diskus mittels einer aus feinem, gewickeltem Golddraht gefertigten Hohltube ans Band gereiht ist, so die phallischen Anhänger mittels einfacher Blechtuben; zur Füllung der Zwischenräume sind eine große Anzahl ebenfalls aus Draht gewickelter Tuben auf das Trägerband sowie auf ein Parallelband gereiht, einige davon beidseitig in „Manschetten" aus Goldblech endigend, die granulierte Zickzackmuster haben; diese letzteren sind alle zu zweit zu Doppeltuben aneinandergelötet und gehören vermutlich allein gerade zu dieser Kette, während die übrigen mit anderen Bruchstücken des Münchener Antiquariums zusammen (darunter ein kleinerer doppelphallischer Anhänger und ein kleinerer Diskus ebenfalls mit Mond- und Sonnensymbol) eine andere Kette gebildet haben mögen.

Phot.: Durch besondere Güte d. Hrn. Geh.-R. M. Rosenberg nach d. Originalklischee zu Gran., Fig 101.

Bibl.: Karo, I, S. 277ff.; II, S. 135f., Fig. 128 u. 129. Rosenberg, S. 63f., Fig. 101 bis 103.

⟨82⟩ Goldschmuck (Halsgehänge) aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Hauptstück: Halsband mit Gehängstücken. Eine aus kleinsten Goldringen geflochtene doppelte Kette; ihre Schlußstücke enden in je einem Paar Löwenköpfen mit darüber angebrachtem Ring: dazwischen: Reste der eigentlichen Schließe. Jedes der drei Gehängstücke ist aus drei Stücken zusammengesetzt: einem ovalen Bernsteinkörper, der in ein mit granuliertem Zickzack- und (seitlich) Mäanderornament geschmücktes Goldmedaillon gefaßt ist; einem Goldblechkörper in Form eines langgestreckten doppelten Kegelstumpfes; und einem Anhängsel in Form eines umgestülpten vierteiligen Bechers, aus dessen Ecken vier Löwenköpfe quellen. (Aus Ringen geflochtene Halsketten gehen noch in spätmykenische Zeit zurück und sind dann auf Kypern sehr gebräuchlich. Der ganze Schmuck in der vorliegenden Form jedoch, falls sie von Pinza richtig rekonstruiert ist, stellt ein Unikum dar).

Bibl.: Helbig I, Nr. 719 u. 720. Röm. Mitt. 1907 (Pinza), Nr. 31, 33, 35, 39 (S. 61, 63, 64, 66). Pinza, Nr. LXV, S. 177ff. Randall MacIver, S. 206 u. Taf. 37, Nr. 17 (Bernstein-Anhänger), Nr. 18 (Kette), Nr. 20/21 (Doppelkegel).

Zwei trapezoidale Gehängstücke eines Halsschmuckes. An kleinen, mit Mäandermustern granulierten Goldblechröhren ein an den Enden nach hinten umgefaltetes Goldblechband, darauf siebenmal mit demselben Stempel gepreßt die Figur einer weit- und langgewandeten Frau mit hochstieliger Palmette in der Rechten; oben und unten als Einfassung je ein granulierter Zickzackstreifen.

Bibl.: Helbig I, Nr. 718. Pinza, Nr. LXVI, S. 185f. Randall MacIver, Taf. 37, Nr. 22.

Zwei sog. Lockenhalter aus spiralig gewundenem doppeltem Golddraht. Höhe: 1,3 cm.

Bibl.: Helbig I, Nr. 745. Pinza, Nr. LXIII, S. 173.

Zwei mit Hakenkreuz-, Mäander- und Dreieckornament verzierte Goldfibeln in Navicellaform (Kahnfibeln), und granulierter Goldring.

Bibl.: Helbig I, unter Nr. 709. Pinza, Nr. LIVa, S. 165 u. Nr. LV, S. 167, sowie Nr. LIVb (der Ring). Randall MacIver, Taf. 37, Nr. 11 u. 12.

Phot.: Alinari 35631.

⟨83⟩ Goldene Halskette aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Länge eines Doppelkegels: 8–8,3 cm. Hauptstück: Halskette, bestehend aus 16 (wovon 2 oben liegend) Doppelkegelstümpfen und 12 (ursprünglich 16) abgeplatteten Kugeln; aus Goldblech (innen hohl), sämtlich über und über mit eingeritzten dreieckigen Strichmustern verziert, die durch zahlreiche parallele Streifenteilungen zu Querbändern gegliedert sind. (Solche aus Kugeln und Doppelkegeln alternierend gebildete Halsketten sind auf assyr. und kypr. Monumenten häufig dargestellt.)

Phot.: Alinari 35630.

Bibl.: Helbig I, Nr. 708. Pinza, Nr. LXIV, S. 175f.

⟨84⟩ Goldene Armspange aus granulierten Hohltuben, aus Vetulonia. (Tomba del Littore.) Museo archeologico, Florenz.

Durchm.: 4,5–5,5 cm. Eine von den zwei gleichen Armspangen desselben Fundes. Sie stellt typologisch den Übergang dar von den steifen, einfachen Armringen, die für primitivere oder barbarischere Kulturstufen charakteristisch sind, zu den eigentlichen elastischen Armbändern, die mit ihren reichen Schmuckmöglichkeiten besonders in Epochen aufblühender Herrenkulturen zahlreich sind. Dieses Armspangenpaar steht in seiner Zwitterstellung jedoch ohne irgendein Gegenstück, sei's etrusk., sei's anderer Herkunft. Es ist ein typengeschichtliches Unikum. – Vom einfachen Armring ist hier noch die Verwendung des steifen Tubus geblieben; dieser tritt hier allerdings in mehrfacher Häufung auf, und die 4 das Stück bildenden Hohlzylinder sind über und über mit feinster Figurengranulation bedeckt, die in ihrer technischen Qualität den granulierten Fibeln Abb. 73 (vgl. die dazugehörige Beschreibung) keineswegs nachsteht. Außerdem unterbricht den starren Ring eine aus drei kleineren, nicht ornamentierten Tuben gebildete Scharnierschließe, die mit einer zylindrischen Queröse zwischen 2 Ringe des entgegenstehenden Endstücks einspringt und dort durch einen (verlorenen) Querstift festgemacht wurde. Die Endstücke bestehen aus wundervoll granulierten rechteckigen Büchsen, die mit ihren

Figuren denjenigen des Nadelkopfes, Abb. 73, sehr nahestehen und wie diese besonders stark an rhod. Vorbilder erinnern; jede solche Büchse verbindet 3 Zylinderenden untereinander; 2 davon sind je die beiden Enden der 2 durchgehenden mittleren Zylinder; der 3. Zylinder des einen Endstücks endet konisch sich erweiternd kurz vor vollendetem Umlauf frei in der Luft und wird dort von einer mit Sechserkreuz granulierten Kreisscheibe abgeschlossen; der 3. Zylinder des andern Endstücks endet nach gegensinnigem Umlauf und auf der entgegengesetzten Seite der Spange ebenso. – Die in feinster „pulviscolo"-Technik granulierten Ornamente und Figuren sind im wesentlichen folgende. Auf den Schmalseiten der rechteckigen Endstücke: einfaches und doppeltes Zickzackmuster (mit Dreiecken in den Zwickeln), sowie einmal Fischgrätenmuster in einfacher Liniengranulation. Auf den Breitseiten derselben: 2 breitgeflügelte Pferde, das eine mit Ranke im Maul (auf dem Endstück mit Ringösen); ein mittelbreitgeflügeltes und ein einlinig geflügeltes Fabeltier (Löwen?), letzteres mit langer Ranke im Maul (auf dem Scharnier-Endstück). Auf den großen Zylindern: eine Fülle, nach keiner erkennbaren Regel verstreuter Figuren von außergewöhnl. überschlanken, jedoch dem Schmuckzweck auf diesen ungewöhnlichen Flächen souverän angepaßten Proportionen, vorherrschend geflügelte Löwen und Sphinxe, aber auch zahlreiche ungeflügelte Vierfüßler, die meisten Figuren in rasendem Lauf oder geradezu im Flug dargestellt, so daß der Eindruck von um die Tuben wirbelnden Spiralen entsteht. (Stilistisch nahe verwandt der Bologna-Fibel Abb. 78.)

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Karo I, S. 278, Fig. 47; II, S. 100f., Fig. 53, 53a u. 53b. Pinza, S. 197, Fig. 154. Rosenberg, S. 60, Fig. 95, Nr. 3. Randall MacIver, S. 145, Taf. 27, Nr. 1.

⟨85⟩ **Goldene Filigran-Armbänder aus Vetulonia.** Museo archeologico, Florenz.

Elastische Armbänder aus Goldblechstreifen mit Filigranarbeit und mit stempelgetriebenen menschlichen Masken als Bandabschlüssen. a) Doppelspirale (eigentlich Armspange), auf folgende Weise hergestellt: zwei lange parallele Golddrähte sind in der Mitte um 180° seitlich umgeknickt, die beiden Hälften parallel nebeneinandergelegt und halbkreisförmig herumgebogen (das ergibt zunächst das Mittelstück unserer Aufnahme, dessen geknicktes Ende links nach hinten gebogen wurde); von dem so erzielten vierfachen eigentlichen Trägerdraht ist je die Hälfte (je ein zwiefacher Draht) nach oben und nach unten in Spiralform abgebogen, so daß zwei einander parallel (nicht entgegen) laufende Spiralen entstehen. Beide Spiralendstücke bestehen aus je drei schmalen Goldblechbändern und zwei dazwischenlaufenden Filigranstreifen, alle fünf am Ansatz und am Schluß durch je eine getriebene weibliche Maske mit Spirallocken zusammengehalten. – Die gleiche Breite der Filigranstreifen und der Goldblechbänder hat dieses Stück noch mit der älteren

Gruppe der Entwicklung des Armbandes in Vetulonia (vgl. Vorbemerkg. zur nächsten Abb.) gemein, wie Abb. 86a. Das Auftreten des Mäandermusters in den Filigranstreifen aber, sowie der Bandabschluß durch eine getriebene menschl. Maske verweisen das Stück in die spätere Gruppe und zwar in deren erste Stufe. Wir haben also ein typischss Übergangswerk vor uns, eine Stufe, die schnell überwunden wurde; wie denn auch die merkwürdige, intelligent ausgeklügelte Form dieses Armbandes in Vetulonia nicht ein zweites Mal begegnet.
b) Das eine Stück eines im selben Grab gefundenen Paares, dessen anderes Stück in Abb. 86b wiedergegeben ist. (S. Beschreibung und Nachweise dort!).

⟨86⟩ Goldarmbänder aus Vetulonia. (a: Circolo dei Monili. b: erster Tumulo delle Migliarine). Museo archeologico, Florenz.
(Maße unten.) Vorbemerkung (zugleich zu Abb. 85 u. 87): Das elastische Armband hat sich in Vetulonia im kurzen Zeitraum von 2–3 Generationen (ca. 725–650 v. Chr.) rasch zu einer sonst nirgends im früheren Altertum anzutreffenden Höhe der technischen und künstlichen Qualität entwickelt. (Wir wissen z. B. von keinem einzigen Beispiel griech. Armbänder – bis in vollklass. Zeit herab –, das irgend zum Vergleich dienen könnte; in Griechenland, selbst in dem alten Goldschmiedezentrum Rhodos, bleibt während dieser Zeit der Armschmuck stets der einfache Reif). Abgesehen von dem reichgranulierten, starren Armreif, Abb. 84, ist die dafür durchweg charakteristische Technik dieser elastischen Armbänder die des Filigrans. Diese Technik muß geradezu als Erfindung der Etrusker, spez. derjenigen von Vetulonia, angesprochen werden, da Filigran nirgends vorher in der gesamten antiken Welt vorkommt! (Die griech. Kunst z. B. hat sie überhaupt nie geübt und erst in hellenist. Zeit taucht sie in Ägypten auf.) Wir können zwei Hauptgruppen der Vetulonia-Armbänder unterscheiden: solche, bei denen die Endstücke getrennt für jedes Hauptband gearbeitet sind, und solche, bei denen die Endstücke ein einziges, quer über sämtliche Bänder gehendes, breites Blech darstellen; diese Einteilung fällt fast völlig zusammen mit der Unterscheidung von denen ohne und denen mit getriebenem Figurenschmuck auf den Endstücken, ebenso mit der Einteilung in solche, deren Filigranstreifen ausschließlich Wellenmuster, und in solche, die Wellen- und Mäandermuster alternierend aufweisen. (Es gibt ein einziges, der späteren Periode – durch Querbleche und alternierend wellen- und mäanderförmige Filigranstreifen – zugehöriges Beispiel, auf dem die Querbleche lediglich mit Halbmonden und Halbkugeln verziert sind: vgl. Karo, II, Fig. 61, aus dem Tum. d. Pietrera). Die ersten stellen zweifellos den älteren Typus dar und zerfallen ihrerseits in zwei Untergruppen: solche die ausschließlich aus zwischen Golddrähten gespannten Filigranstreifen bestehen, und solche, bei denen diese Streifen mit gleichbreiten Goldbändern alternieren; bei beiden Untergruppen kommt das Filigran nur in Wellenmustern vor. (Für die erste Untergruppe ist

hier kein Beispiel abgebildet; ein Fragment ist im Mus. archeol. in Florenz, Karo, II, Fig. 54; ein anderes im Mus. in Tarquinia, a. a. O., Fig. 55. Für die zweite Untergruppe steht hier Abb. 86, Nr. a; weitere gleichartige: im Antiquarium in München, Karo, II, Abb. 57; im Louvre, a. a. O., Fig. 58; im Mus. arch. Florenz, a. a. O., Abb. 59.) Die zweite Hauptgruppe, die die späteren Objekte umfaßt und die eigentl. Blütezeit darstellt, ist in ihrem Grundtypus durch das soeben Gesagte bereits charakterisiert. Auch sie zerfällt in zwei Untergruppen bzw. Entwicklungsstufen: 1. die einfacheren, die (in Erinnerung an den Typus der früheren Hauptgruppe) nur 3 Köpfe auf den Endstücken aufweisen und die stets aus 6 Goldbändern und 7 Filigranstreifen bestehen; 2. die entwickelteren, die 4 Köpfe auf den Endstücken aufweisen und stets aus 8 Goldbändern und 9 Filigranstreifen bestehen. Bei beiden Stufen der zweiten Hauptgruppe sind die Goldbänder stets breiter als die Filigranstreifen (während sie in der ersten Hauptgruppe stets gleich breit sind), in der späteren Stufe werden außerdem die Goldbänder immer breiter, die Filigranstreifen immer schmäler, was eine fast unbegreifliche Akkuratesse in der Filigrantechnik voraussetzt. Ein Unterschied zwischen den 2 Unterstufen ist auch der, daß die getriebenen Köpfe der ersten ohne Halspalmette, die der zweiten mit solcher gebildet sind. (Zu der einfacheren Stufe der zweiten Hauptgruppe gehören Abb. 85, a u. b, sowie Abb. 86b; zu der reifen, späteren Stufe Abb. 87, zu der noch 2 weitere Beispiele in Florenz bei Karo, III, Taf. 1, Nr. 2 u. Fig. 62, sowie Fig. 65 heranzuziehen wären.)

a) Eines von zwei identischen großen Armbändern (für den Oberarm) desselben Fundes, der außer diesem Paar noch ein genau gleich gearbeitetes kleineres (für das Handgelenk) geliefert hat. – Ges.-Länge: 30,5 cm. Höhe: 3,8 cm. Durchm. (bei geschl. Zustand): 10 cm. Breite eines Filigranstreifens (ohne Borten): 0,15 cm; mit Borten: 0,3 cm. Breite eines Goldbandes: 0,15 cm. (Die mitgefundenen kl. Stücke messen: L. 22; H. 2,6; D. 6,8 cm. Filigranstr. u. Goldb. von ders. Br. wie die großen.) Unser Exemplar gehört zu der Gruppe der entwickelteren frühen Armbänder: Filigran à jour in einfachem Wellenmuster; gleiche Breite der Filigran- und der Goldbandstreifen; kein figürlicher Schmuck. Je 3 Filigran- und 2 Goldbandstreifen sind zu einem Band zusammengefaßt; das mittlere von den sich so ergebenden Bändern ist bedeutend länger, springt beidseitig zu einer langen Zunge aus und trägt auf dem einen Ende einen Haken (aus einem schmaleren Band gebildet, das die beiden Goldstreifen und den mittleren Filigranstreifen umfaßt; auf unsere Abbildung nicht mit draufgekommen), auf dem andern eine Öse. Der Kopfabschluß beider kürzeren Bänder besteht in dreieckigen, gewölbten Blechen, die annähernd als Halbmond gebildet sind; ein besser geformter Halbmond ist auf der Mitte der großen Hakenzunge angebracht; näher am Haken noch ein kleiner, kegelförmiger Knopf vom Durchm. in der Breite der mittleren 3 Streifen (wie die kleine, dort ansetzende eigentl. Hakenzunge); ein ebensolcher Knopf auf der Mitte der Ösenzunge. Die

Streifenborten bestehen aus Golddrähten mit doppeltem Schnurmuster, zusammen als Zopfmuster wirkend; ebenso sind auch die Knöpfe und Halbmondbleche eingefaßt. (Über das Mondsymbol vgl. Beschreibg. zu Abb. 81 u. 88/89.)
Bibl.: Karo II, S. 103f., Fig. 56. Randall MacIver, S. 106.
b) Eines von zwei identischen Armbändern (für das Handgelenk) desselben Fundes. Das andere ist oben, Abb. 84, links (b), in geschlossenem Zustand abgebildet. – Gesamtlänge (mit d. Drahthaken): 20,5 cm; ohne Drahthaken: 17 cm. Höhe: 3,2 cm. Breite eines Filigranstreifens (mit Borten): 0,2 cm. Breite eines Goldbandes: 0,25 cm. Diese beiden Exemplare stellen die erste Stufe der späteren Armbändergruppe dar. Die Herkunft aus dem aus 3 Hauptbändern zusammengefügten früheren Typus ist noch erkennbar aus dem beidseitig dreifachen Kopfabschluß. Wie aber dieser zu einem einzigen, nur dekorativ in 3 Felder geteilten rechteckigen Querblech zusammengefaßt ist, das der äußerst zarten Filigranarbeit den soliden Zusammenhalt gibt, so sind damit auch die früheren kürzeren Seitenbänder mit dem Hauptband zu einer Einheit verschmolzen. Dabei sind deren innere Filigranstreifen weggefallen, so daß bei gleicher Anzahl Goldbänder (6; je 2 pro Hauptband) 2 Filigranstreifen weniger sind (7 statt 9; vgl. Abb. 86a). Die Filigranarbeit ist weit feiner und auch komplizierter geworden: die mittleren Filigranstreifen jedes Hauptbandes sind in Mäanderform gearbeitet, so daß Wellen- und Mäandermuster in den 7 Streifen alternieren. Auch ist die Breite der Filigranstreifen um $^1/_3$ verringert, die der Goldbänder um $^2/_3$ vergrößert worden. – An Stelle der früheren schmalen und langen Zungen der Schließe sind jetzt kürzere und beidseitig je um ein Goldband und einen Filigranstreifen verbreiterte getreten; eine einfache Drahtöse und ein langer, aus vierfachem Draht gefertigter Haken (auf unserer Abbildung links in der Öse, da vom Rand rechts abgebrochen) bilden die eigentl. Schließe. – Neu eingeführt ist bei dieser ersten Stufe des späteren Typus auch der figürl. Schmuck: je 3 getriebene (wohl aus demselben Stempel getriebene) weibliche Gesichter vom sog. ägypt. „Hathor"-Typus, d. h. mit 2 bis auf Schulterhöhe fallenden seitlichen Spirallocken, deren Heimat aber vielleicht (nach Poulsen) nicht in Ägypten, sondern in Syrien bzw., durch die Phöniker vermittelt, in Altmesopotamien zu suchen ist. (Die Köpfe sind noch ohne Halspalmetten gebildet.) Dazu würden auch die je 2 phönik. Schalenpalmetten stimmen, die auf den kl. Querblechen, welche die Schließenstücke abschließen, in getriebener Arbeit angebracht sind.
Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.
Bibl.: Karo II, S. 106, Fig. 60. Randall MacIver, S. 147 u. 148f., Taf. 28, Nr. 6.

⟨87⟩ Goldenes Armbänderpaar aus Vetulonia. (Tumulo della Pietrera, 4. Inhumationsgrab.) Museo archeologico, Florenz.
Gesamtlänge: (mit der Schließenzunge; nur beim unteren Exemplar erhalten): 34,3 cm; ohne d. Schließenzunge: 27,5 cm. Höhe: 6 cm. Breite eines Filigranstreifens

(mit Borten): 0,2 cm. Das größte, schönste und besterhaltene Paar (für den Oberarm) der reifen Stufe der Blütezeit (vgl. Vorbemerkg. zu Abb. 86!). 9 sehr schmale Filigranstreifen alternieren mit 8 mehr als doppelt so breiten Goldbändern (= 4 Doppelbändern). Bei den Filigranstreifen alternieren 5 Wellen- mit 4 Mäandermustern, so daß stets die Mitte eines Doppelbandes von Mäanderstreifen eingenommen ist. 2 nicht ganz gleichlange Endstücke von der Breite von 4 Goldbändern und 5 Filigranstreifen; an den einen Enden je eine Öse, an dem einen der andern Seite (nur beim unteren Exemplar erhalten) die lange, in der Breite leicht abnehmende Hakenschließe, aus Golddraht (ähnl. Abb. 86b) gebildet, jedoch mit Goldblech überzogen, das ein Muster von getriebenen, aneinandergereihten gefüllten Rauten zeigt. Die Figurendekoration der Querbleche ist außergewöhnlich entwickelt. 4 sog. „Hathor"-Köpfe (vgl. über die Herkunft des Typus Beschreibg. zu Abb. 86b) – entsprechend den 4 Doppelbändern, aus denen das Stück zusammengesetzt gedacht ist – sind zwar aus einem Blech getrieben, jedoch ist nach außen jeder für sich, der Kopfform entsprechend, abgerundet. Neu eingeführt ist hier die Halspalmette, die wohl keine Palmette, sondern (nach Karo) eine Halskette darstellt. Zwischen den Köpfen sind nur sehr schwach getriebene, mit dem größeren Teil nach unten gespreizte Doppelpalmetten eingeschoben. Besonders bemerkenswert sind die Querbleche der Schließenstücke. Fast quadratisch, mit abgerundeten äußeren Ecken, sind sie in ein äußeres schmales und ein inneres breites Feld geteilt: die schmalen enthalten je 3 nebeneinandergereihte, mit den „Hörnern" nach unten hängende Halbmonde (vgl. Abb. 86a u. 81), die mit Blattstreifen gefüllt sind, so daß sie als phönik. Schalenpalmetten (mit besonderer Hervorhebung der Schale) erscheinen. – Das Interessanteste sind die getriebenen Reliefs der breiteren Felder. Sie sind nicht auf beiden Armbändern identisch, sondern nur auf jedem Armband unter sich. Die Darstellung des (hier) oberen Armbands, die nur in einem Exemplar (links) ganz erhalten ist, ist folgende: Eine Göttin kniet nach links hin zwischen zwei geflügelten Löwen; ihr Haar fällt in Strähnen über den Rücken bis in Hüfthöhe herunter; um den Hals trägt sie einen Ring; die Brust scheint nackt (wie bei kret. Frauen), während sie im übrigen einen langen, eng anliegenden, unten glockenförmig gespreizten Rock trägt, der mit lauter sich kreuzenden gravierten Linien überzogen ist, die, verbunden mit den in jeden der so gebildeten Rhomben gebohrten Punkten, den Eindruck von Fischschuppen hervorrufen; da auch das Ende des „Rockes" ganz der Form einer Schwanzflosse entspricht und auch keine Füße dargestellt sind, glaube ich in dieser Figur eine Mischfigur, eine Fischgöttin, erblicken zu dürfen (dies trotz Karos Ansicht, daß die Füße hier nur wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht erhalten seien; denn gerade an dieser Stelle ist die Erhaltung keine schlechte, und Karo hat seine Ansicht ausdrücklich nach bloßer Analogie mit der Frauenfigur der von dieser verschiedenen Darstellung auf dem andern Armband gebildet); die Göttin wehrt mit erhobenen Armen den beiden Löwen, scheint mit der Rechten dem

links, gegen den auch ihr Gesicht in vollem Profil gewandt ist, mit weit geöffneter Hand den offenen Rachen verschließen zu wollen, während die Linke hinter ihrem Kopf nach hinten abwehrend hochgestreckt ist; die Löwen sind heraldisch symmetrisch gebildet, mit erhobener Pranke und gekrümmten (noch nicht voll sichelförmigen) Flügeln. – Die entsprechende Darstellung des andern Armbandes ist zwar sehr ähnlich, aber doch in wesentlichem verschieden: die Göttin kniet nach rechts hin, ihr Haar ist in einen starken Nackenschopf aufgenommen, ihre hintere Hand ist (beschwörend, nicht greifend) gespreizt, die ungeflüg. Löwen sind, mit emporgerichteten Schweifen, auf dem Hinterteil ganz aufgerichtet (sie „machen das Männchen"); der Rock der Göttin ist durch zahlreiche horizontale Querfalten genau so gebildet wie die der altkret. Frauen; aus ihm, der keine flossenartig ausspringende Mittelspitze hat, schauen die Füße (genauer ein Fuß) hervor. Stilistisch bemerkenswert ist die Tatsache, daß auf beiden Darstellungen die Löwen ausgesprochene Rückenmähnen tragen: dies weist auf phönik.-assyr. Vorbilder.

Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Karo, II, S. 108f., Fig. 63 u. 64, Taf. I, Nr. 1. Randall MacIver, S. 148f., Taf. 29, Nr. 3. Ducati, S. 169, Fig. 166 (lks.) u. 169.

⟨88 u. 89⟩ Goldarmband aus Tarquinii (Außen- und Innenansicht). British Museum, London.

Länge: 16,5 cm. Breite: 4 cm. (Breite des mittleren Streifens: 2,2 cm). Dieses Armband gehört, nach dem Urteil Karos, bezügl. der Feinheit der Arbeit sowohl wie der Einzigartigkeit der Motive zu den hervorragendsten und interessantesten unter den etrusk. Schmuckstücken. Es bildet ein Bindeglied zwischen der vetulon. und der südetrusk. (besonders der caeretan.) Gruppe durch die Vereinigung von reichem Granulations- mit reichem plastischen Schmuck auf einem Objekt (vgl. die große Plattenfibel aus Caere, Abb. 58, sowie die beiden Prunkarmbänder von ebendort, Abb. 90 u. 91) und setzt damit die ältere südetrusk. Tradition (Vulcifibel, Abb. 71 u. Corsinifibel, Abb. 72) fort. Indessen: könnten diese Fibeln, was die Feinkörnigkeit der Granulation betrifft, sehr wohl von einem Vetulonesen gearbeitet sein (was jedoch nur den Reflex der zeitl. früheren Anknüpfung an die feinste „pulviscolo"-Periode Vetulonias bedeutet und nicht gegen die lokale Autochthonie spricht), so weist die Grobkörnigkeit der Granulation auf dem Tarquineser Armband dieses in die bereits (vgl. Beschreibgn. zu Abb. 80, 81 [u. 78]) als spezifisch südetrusk. erwiesene Sondergruppe von etwas späterer Entwicklung. Was aber unser Armband noch besonders charakterisiert, d. i. die Aufteilung der Granulations- und der plastischen Arbeit auf die Außen- und die Innenseite: jene ist (wenn man von der vollplast. Krönungsgruppe auf dem Hakenende und von den Monden und den kleinen Querblechen an den Schließenenden absieht) ausschließlich granuliert, diese ausschließlich mit getriebenen Reliefs verziert, was natürlich die Zusammensetzung aus zwei

aufeinandergearbeiteten Blechen voraussetzt. – Das Armband greift im Grundtypus noch sichtlich auf den der frühen Vetuloneser Stücke zurück: es besteht wenigstens optisch (in der Hauptansicht) aus 3 parallelen Streifen, von denen jedoch der mittlere doppelt so breit ist wie die beiden äußeren. Auch sind diese letzteren nicht eigens mit Kopfabschlüssen versehen; sondern die getriebenen Halbmonde an dieser Stelle (die ebenfalls auf früheren Armbändern aus Vetulonia begegnen; vgl. Abb. 86a), greifen auf den mittleren Streifen über. Dieser setzt sich zunächst in gleicher Breite auf beiden Seiten fort, um gegen die Schließen hin in schmäleren und sich verjüngenden Fortsätzen auszulaufen. Auf dem Hakenstück des Mittelstreifens (hier oben) ist ebenfalls ein Mondidol in getriebener Arbeit aufgesetzt; es umschließt ein, lediglich in granulierter Arbeit als achtstrahliger Stern gebildetes, Sonnenidol. Die beiden Seitenstreifen sind je durch ein granuliertes Flechtband gefüllt und, wie auch der Mittelstreifen, durch dreifaches Schnurmuster in Golddraht eingefaßt. Die Halbmonde sind mit nach beiden Hörnern offenem Fischgrätenmuster bedeckt. Der Hauptstreifen weist lauter querlaufende, untereinander alternierende Mäander- und Zickzackmuster auf, zwischen die jedoch näher am Hakenende ein Figurenbild als granulierter Hauptschmuck eingeschoben ist: in dessen unterem Teil ist ein nach rechts gewandter Reiter dargestellt, der in der Rechten einen Speer, in der Linken einen Zweig hochält; im oberen 2 einander zugewandte Männer, die beide seitlich eine Lanze aufstützen, während der linke eine weitere Lanze in seiner Linken zu schwingen scheint und der rechte seine Rechte in die Hüfte stützt; zwischen ihnen ein Busch oder Baum, wie ein solcher auch unten vor dem Reiter. Die Zungenstücke des Mittelstreifens haben an der Stelle, wo die schmaleren Fortsätze ansetzen, je ein Quergelegtes Endstück aus schwach gepreßten Figurenblechen (Erinnerung an die querbleche der späteren Vetuloniastücke), deren oberes (am Hakenende) zwei nach rechts schreitende geflügelte Sphinxe, deren unteres eine weitere nach rechts schreitende, bedeutend größere geflügelte Sphinx mit Spirallocke aufweisen, alle 3 mit granulierter Binnenzeichnung. Auf den schmaleren Endstücken: oben ein Mäander, unten ein von Zickzackmustern gerahmter Mäander. Auf den Mondsymbolen am oberen Ende der Seitenstreifen sitzen beidseitig vom Mittelstreifen 2 höchst merkwürdige menschliche, wie es scheint männliche Figürchen, vollplastisch getrieben und mit granulierten Binnenlinien, deren Haar in granulierten parallelen Linien lang über den ganzen Rücken herunterfällt und die je mit dem einen inneren, riesig verlängerten Arm und entsprechend vergrößerter, gespreitzter Hand auf das Sonnensymbol weisen, über dessen Mitte ihre Hände sich vielleicht einst (der Arm des linken Figürchens ist stark verbogen) berührt haben. – Die Rückseite ist bedeckt mit lauter getriebenen bzw. gepreßten Ornamenten; an der Stelle, wo vorn die granulierte Figurengruppe sitzt, ein höchst singuläres Motiv zweimal nebeneinander ein mädchenhafter, sichelförmig geflügelter Genius in gegürtetem, weitem Gewand und mit Spirallocken, als Halbfigur in sehr schmalem Sichelmond! Eingerahmt ist

dieses Doppelbild von oben und unten querlaufenden Flechtbändern mit Buckeln in den Flechten; darüber eine Reihe von 3 hängenden umschriebenen Palmetten rein ostgriech. Herkunft; darunter eine ebensolche, stehend; unter diesen letzteren 3 Palmetten, hängend, je eine höchst merkwürdige offene Schalenpalmette mit kleinem weiblichen Kopf in der Mitte! Lauter Motive, die in Vetulonia nicht vorkommen. Abgeschlossen wird das Hauptstück oben wie unten durch je eine Reihe von 3 quer zu den übrigen Figuren, also übereinandergestellten, nach rechts schreitenden geflügelten Sphinxen. Auf dem breiten Stück der Zunge oben ein hundartiges Tier, darüber ein geflügelter Löwe; auf dem schmalen ein Flechtband; unten ein quergestellter, zurückblickender Löwe; auf dem schmalen Ende 2 umgekehrt quergestellte kleine geflügelte Sphinxe. – Unser Armband ist vielleicht das an vielen neuen Einzelmotiven reichste etrusk. Schmuckstück überhaupt.

Phot.: durch besondere Güte des Hrn. Geh.-R. M. Rosenberg nach den Originalklischees zu Gran., Fig. 104 u. 105.

Bibl.: Karo II, S. 113, Fig. 74 u. 74a. Marshall, Cat. of jewell. Nr. 1358, Taf. XVIII. Poulsen, S. 135. Rosenberg, S. 16; 56, 65; Fig. 104–106 u. Fig. 24.

⟨90 u. 91⟩ Goldenes Armbänderpaar aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Durchm. (Max.): 10 cm. Zwei breite, in getriebener und Granulationsarbeit prachtvoll gearbeitete und erhaltene, unter sich völlig gleiche Goldblechbänder (auf ebensolchem Futter). Jedes besteht aus einem sechsmal in identische Bildfelder zerlegten Stück einfachen, nur nach außen getriebenen Goldblechs, das an den beiden Schließ-Enden je von einem doppelten, nach außen und innen – und zwar wiederum mit unter sich identischen, jedoch von den 6 übrigen Bildfeldern verschiedenen Darstellungen – getriebenen Stück Goldblech eingefaßt ist. Die sechsmal wiederholte, aus identischem Stempel getriebene bzw. gepreßte Gruppe stellt streng parallelistisch 3 lang- und weitgewandete Frauen dar, zu deren Seiten 4 stilisierte Palmen (bzw. phönik. Palmetten auf hohen, fackelartigen Schäften), die sie mit den Händen zu ergreifen scheinen. Die 4 mehr oblongen Bildfelder an den Schlußstücken (vgl. Abb. 90 oben) stellen (aus identischem Stempel getrieben) in streng symmetrischer Komposition eine ähnliche Frau in der Mitte mit 2 ähnlichen, von ihr aufrechtgehaltenen Palmbäumen links und rechts dar, gegen die sich 2 mächtige Löwen, vollkommen heraldisch-symmetrisch, senkrecht aufrichten, die ihrerseits im Rücken von 2 ebenfalls symmetrischen Kriegerfiguren angegriffen, mit der einen Hand am Ohr gepackt, mit der andern mittels eines Kurzschwertes von hinten (im Genick) durchbohrt werden. Die geometrische Ornamentik beschränkt sich auf diesem Schlußstück auf je ein getriebenes Flechtband links und rechts (ohne Stabeinfassung), das, wie übrigens die gesamte Binnenzeichnung auch der figürlichen Gruppen, mit fein granulierten Linien durchsetzt ist. Die Granulationstechnik feiert aber ihre Triumphe besonders

in der ausgiebigen geometrischen Rahmenverzierung des sechsgeteilten Hauptbandes, dessen innere Teilungs- und Rahmenstreifen einfache, überaus präzis gearbeitete Mäanderbänder tragen, während die Hauptrahmenstreifen eine, aus einem an den Spitzen kupierten vierfachen Zickzackornament entsprungene Dreieckornamentik aufweist, die ihrerseits nach außen von einem siebenfach umlaufenden Schnurbandornament aus Golddraht abgeschlossen wird. An den Ecken der Schlußstücke je ein Knopf in Form eines menschl. Kopfes, der überaus stark an die Köpfchen, Abb. 67, erinnert. An den Rändern derselben feingeflochtene Goldkettchen (aus kleinsten Ringen geflochten, wie die der Halskette, Abb. 82), zum Zweck der Anpassung und Befestigung der Armspangen; an den 6 Kettenenden je ein Schlußstück in Form eines granulierten halben Pinienzapfens. Stilistisch bemerkenswert ist bei den Frauenfiguren die „ägyptische" Profilstellung der Füße bei strenger Vorderansicht der Figuren selbst.
Phot.: Alinari 35628.
Bibl.: Helbig I, Nr. 717. Pinza, Nr. LXXIII, S. 190ff., Taf. XXV u. XXVI. Rosenberg, S. 56. Randall MacIver, S. 205, Taf. 36, Nr. 29. (Einzige Parallele: Brit. Mus., Marshall, Cat. of jewell. Nr. 1356/57, Taf. 18.)

⟨92 u. 94⟩ Goldene Henkelattaschen auf Silberkannen aus Praeneste. Abb. 92: Tomba Barberini, Museo Villa Giulia, Rom. Abb. 94: Tomba Bernardini, Museo preistorico, Rom.
Höhe: 4,7 cm. Abb. 92: Um den Ansatz des aus 2 silbernen Hohltuben bestehenden Henkels einer Oinochoe zu verdecken, ist eine breite, echt phönik. anmutende, offene Palmette aus Goldblech auf den Silberkörper aufgenietet. Aus einer Reihe von 3 spitzen Lotosblättern bricht eine sehr breite Doppelvolute als Palmettenkelch abwärts; in deren Mitte, in etwas höherem Relief, eine kleine Volutenpalmette; von dieser halbkreisförmig ausstrahlend die eigentliche große Palmette, die aus 9 Stengeln besteht, die ihrerseits je eine, der zentralen kleinen Palmette sehr ähnliche, weitere Palmette tragen. (Für die Entstehung dieser mehrfachen Palmettenform aus altassyr. Vorbild vgl. Poulsen, S. 10, sowie die phönik. Nimrudschale A. 1, Poulsen, Abb. 1.)
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767f. Della Seta, Kat. Nr. 13224, S. 375. Curtis, Memoirs V, Nr. 17, Taf. 6, Fig. 2.
Abb. 94: Genau gleichgebildete Palmette wie Abb. 92, nur feiner ausgeführt; durch starke seitliche Pressung reduziert.
Bibl.: Curtis, Memoirs III, Nr. 36, Taf. 29, Fig. 3.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rome zu Memoirs V, Taf. 6, Nr. 2 (Abb. 92) und Memoirs III, Taf. 29, Fig. 3 (Abb. 94).

⟨93⟩ Goldknospe auf Silberzepter aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe der Knospe allein: 4 cm. (Länge des ganzen Zepters: 34,5 cm.) Durchmesser des Schaftes unterhalb der Knospe: 0,4 cm. Die Knospe besteht aus einem massiven Goldkern, auf dem in Flachrelief Blütenblätter dargestellt sind, sowie einem inneren und einem äußeren Kranz aufgelöteter, mit den Spitzen frei abstehender Kelchblätter aus Goldblech, zu je 4 Blättern, die, miteinander alternierend, einen Kranz von 8 Kelchblättern abgeben.

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 6, Nr. 3.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1767c. Della Seta, Kat. Nr. 13222, S. 377. Curtis, Memoirs V, Nr. 18. Randall MacIver, S. 226.

⟨95 u. 96⟩ Goldbecher aus Praeneste. Tomba (Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Höhe: 7,9 cm. Durchm. oben: 9 cm; unten: 2,7 cm. (Die Griffe stehen um 2 cm ab.) Massiver Becher aus purem Gold, genau in der Form protokorinthischer Skyphoi. Unikum des gesamten Altertums dieser Epoche in Gold. Auf jedem Griff sitzen 2 kurz und gerade (phönik.) geflügelte Sphinxe in rundplastisch getriebener Arbeit auf, die je aus 2 gesondert getriebenen Goldblechen zusammengelötet sind und deren Binnenzeichnung durch Liniengranulation ausgezeichnet ist; besonders fein sind dabei die Längs- und die Querfedern der Flügel mit einem Minimum an Mitteln so charakterisiert, daß unfehlbar der Eindruck geschlossener Flügel entsteht. Ihr Kopf ist besonders groß im Verhältnis zum Körper. Alles dies (sowie Besonderheiten der Gesichtsgranulation) gibt diesen Figürchen eine Sonderstellung unter den zahllosen ähnlichen der Praenestiner Schmuckplatten (Abb. 60–67), auf der „Vulcifibel" (Abb. 71), der „Corsinifibel" (Abb. 72) und den Plattenfibeln aus Vulci (Abb. 57) und Caere (Abb. 58/59).

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 10, Nr. 1 u. 2.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1584. Curtis, Memoirs III, rr. 20. Randall MacIver, S. 218.

⟨97 u. 98⟩ Granulierte Goldschale aus Praeneste. Victoria and Albert Museum, London.

Höhe: 8 cm. Durchm. oben: 11,5 cm; an der eingezogenen Stelle über der Schulter: 10,5 cm. Wohl das am reichsten granulierte Goldobjekt der ganzen Epoche. Unikum. Der Charakter des Dekors ist ausgesprochen geometrisch: ein einfaches Mäander umzieht den Lippenrand; ein breiter Streifen gegeneinandergestellter, sich fortlaufend verschränkender, doppelt konturierter S-Formen, sowie ein breiter, komplizierter Mäander umziehen den Hals; zwischen zahlreichen, von unten nach oben wachsenden, fischblasenförmig bis auf die Schulter ansteigenden, getriebenen Buckeln, die von granulierten Linien eingefaßt sind und die Schale in 24 Felder teilen,

streben große vertikale Fischgrätenmuster ebenfalls bis auf Schulterhöhe, in meisterhafter Weise die Wirkung des Steilanstrebenden unterstützend. Die Bodenkuppe zeigt um ein mehrfach konturiertes zentrales Fünferkreuz Kreisstreifen von: Mäander, Wellenmuster, wieder Mäander und, nach dem einzigen nicht rein geometrischen Streifen, wieder ein besonders prachtvoll entwickelter Mäander. Der nicht geometrische Streifen ist der Hauptstreifen der Bodenkuppe; er enthält das unzweideutige Zeichen der orientalisierenden Epoche: die große, offene, phönik. Schalenpalmette, zwischen den steilen Schalenrändern der aufrechtstehenden Palmetten herunterhängend je eine Lotosblüte. – Dieses Werk stellt wohl den höchsten Triumph der rein linearen Granulationstechnik in der Welt überhaupt dar! – (Für die granulierten phönik. Palmetten vgl. Abb. 75! Für die Mäander Abb. 61, 63, 65, 68, 72, 81, 88 und vor allem 90/91, mit welch letzteren Objekten die Schale die allernächste Verwandtschaft in bezug auf die Granulation aufweist – lauter Stücke aus Südetrurien!).

Phot.: durch besondere Güte des Hrn. Geh.-R. Rosenberg nach den Originalklischees zu Gran., Fig. 107 u. 108.

Bibl.: Rosenberg, Fig. 107, 108 u. Fig. 25 (im Text nicht erwähnt).

IV. BRONZE

⟨99⟩ Bronze-Kesseluntersatz aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Höhe: 91 cm. Diam. d. Basis: 38 cm. Diam. d. oberen Randes: 31 cm. Kegelstumpf aus stark getriebenem Bronzeblech, bekrönt von ägyptisierendem Blätterkapitell (doppelter Kelch aufgerichteter und überfallender Blätter, zusammengehalten von starkem Rundwulst, der aus zwei Reihen verflüchtigter Uräusschlangen besteht). Auf dem Kegelstumpf oben: Fries herabhängender Blütenkelche (typisch phönik. Mischform zwischen Lotos und Lilie); als Hauptdarstellung: auf dem durch viele Parallelkreise geriefelten Grunde zweimal die, altem hettit. und später assyr. Wappenschema entsprungene Gruppe zweier gegeneinander, wie zur „Begrüßung" (dies spezifisch phönik. Modifikation) anspringender Flügelpferde.

Phot.: R. Moscioni, Rom.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1599. Poulsen, S. 122f., Abb. 129–131. Curtis, Memoirs III, Nr. 81, S. 77, Taf. 58 u. 59. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 138. Randall MacIver, S. 120.

⟨100 u. 101⟩ Bronze-Kessel und -Kesseluntersatz aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe des Untersatzes: 86 cm. Diam. d. Basis: 60,2 cm. Diam. d. oberen Randes: 29,7 cm. Diam. (max.) d. Kessels: ca. 52 cm. Höhe: 44 cm. Kessel aus gehämmerter

Bronze, ohne getriebene Arbeit, jedoch mit 4 angenieteten Protomen, abwechselnd je ein nach außen gewandter Greifen- und Löwenkopf. Kesseluntersatz: Kegelstumpf mit Blätterkapitell ähnlich wie Abb. 99, jedoch ohne überfallenden Blätterkranz. Auf dem Kegelstumpf oben: Fries herabhängender Lotosknospen, in merkwürdig identischer Anordnung wie der Randfries auf dem Zeusschild aus der idäischen Höhle auf Kreta (vgl. Poulsen, Abb. 77), und wie ferner das Knospenband auf der von Lehmann-Haupt in der Hauptstadt der Chaldäer in Armenien entdeckten goldenen Schaumünze (vgl. dessen Materialien zur ält. Gesch. Armeniens, S. 64, Fig. 56). – Hauptdarstellung: zweimal die Gruppe zweier mächtiger geflügelter Sphinxe mit Männerköpfen in assyr. Hörnerhelmen und in assyr. Haar- und Barttracht (die bartlose Oberlippe jedoch über phönik. auf hettit. Vorbilder zurückgehend); je zwischen den Brüsten der Sphinxe emporschießend eine Palmette mit langem Schaft und Blütenstand, darüber frei schwebend je eine phönik. Achterrosette; je eine weitere solche auch unter dem Bauch jeder der vier Sphinxe. Je zwischen den Löwenhinterteilen (mit etrusk. stilisierter Rückenmähne und Innenbehaarung) eine andersartige, fächerförmige Palmette, über denen die Flügelränder der mäßig gekrümmten Flügel je eines abgewandten Paares sich berühren. Unterer Rand: doppelte Reihe hängenden, versetzten Schuppen- (oder Schindel-) Musters.
Phot.: Alinari 20213 (Abb. 100) u. Alinari 20215 (Abb. 101).
Bibl.: Helbig II, Nr. 1766a u. b. Poulsen, S. 127f. (als etrusk. Arbeit bezeichnet), Abb. 141 u. 142. Della Seta, Kat. Nr. 13177, S. 370f. v. Duhn, Ital. Gräberk. I, S. 506 (als Import bezeichnet). Curtis, Memoirs V., Nr. 80 u. 81; Taf. 87, Nr. 2 u. Taf. 28–29. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 138. Randall Mac Iver, S. 226, Taf. 42, Nr. 6.

⟨102 u. 103⟩ Greifenprotomen vom Barberinikessel, Abb. 100. (Vorder- und Seitenansicht.)
Höhe (vorn): 27 cm; (hinten): 19,5 cm. Diam. (über der Basis): 10,2 cm. Für die ganze orientalisierende Epoche im Mittelmeer charakteristische Protomen, jedoch nirgends in solcher Häufung anzutreffen, wie in Etrurien. Der Typus ist vielleichr ursprünglich hettitisch; die zwei langen syr. Spirallocken zu beiden Seiten habet hettit. Form. Auf dem Kamm des Halses eine weitere, gerade Locke. Das Gefieden ist durch eingestanzte Kreischen charakterisiert. Auf dem Kopf ein Stirnhorn, das jedoch nicht wie Abb. 111 u. 112 knaufförmig entwickelt ist (wie zumeist bei griech. Exemplaren); es fehlen auch die langausgezogenen Löffelohren der griech. oder griech. beeinflußten Kesselgreife. (Wenn die Ohren hier zwar auch abgebrochen sein mögen, so fehlen doch hier die dicken Wangenwülste, die sonst – vgl. Abb. 111 u. 112 – die Träger der Löffelohren sind). Stark hervortretende Augen u. Augenwülste; plastische, aber nicht spitz hervorspringende Zunge, lediglich gravierte Zähne.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 31, Fig. 1 (Abb. 102) u. Fig. 2 (Abb. 103).

Bibl.: Della Seta, Kat. Nr. 13181. Curtis, Memoirs V, Nr. 81, S. 45. (Vgl. Bibl.: zu Abb. 100–101 sowie zu Abb. 107–110).

⟨104 u. 105⟩ Löwenprotomen vom Barberinikessel, Abb. 100. (Vorder- und Seitenansicht.)

Höhe (vorn): 23 cm; (hinten): 15,5 cm. Vgl. Text zu Abb. 102–103. Das Fell ist durch eingestanzte Halbkreischen charakterisiert. Die Zähne plastisch hervorspringend (2 mächtige oben, dazwischen einige kleinere, unten 3 kleinere). Die Massivität dieser Löwen- wie der Greifenprotomen bezeichnet beide, im Unterschied von den viel eleganteren griech. Formen, als echt etruskisch.

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 30, Fig. 1 (Abb. 104) u. Fig. 2 (Abb. 105).

Bibl.: Della Seta, Kat. Nr. 13182. Curtis, Memoirs V, Nr. 81, S. 45–46. (Vgl. Bibl. zu Abb. 100–101 sowie zu Abb. 107–110.)

⟨106⟩ Bronzekessel auf eisernem Dreifuß, aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Auf dem dreiviertel kugelförmig gebauchten, ungetriebenen Kessel sitzen am oberen Rande 5 unter sich identische, echt etruskische, auswärts gerichtete Löwenprotomen als Griffhenkel auf. – Der Dreifuß ist nach sicheren antiken (dazugehörigen) Eisenresten modern ergänzt.

Phot.: Allinari 35621.

Bibl.: Helbig I, Nr. 694.

⟨107⟩ Bronzekessel aus Vetulonia. (Tomba dei Lebeti.) Museo archeologico, Florenz.

Diam. am oberen Rande: 55 cm. Einer von zwei mächtigen Kesseln aus demselben Grabfund. Der Grundtypus ist derselbe wie bei den Kesseln aus Praeneste und Caere; jedoch haben die Kessel in Vetulonia nicht auf getriebenen Untersätzen, sondern auf eisernen Stabdreifüßen, ähnlich (nur einfacher) wie der des caeretaner Kessels, Abb. 106, gestanden. Während wir jedoch beim letzteren 5, beim Praenestiner Kessel, Abb. 100, 4 (aber ursprünglich wohl ebenfalls 5) Protomen antrafen, und während beim letzteren Greifen- und Löwenprotomen alternieren, hat unser Kessel 6 unter sich identische Greifenprotomen; ihre Anordnung ergibt einen viel stärker nach außen und unten geneigten Protomenkranz, der die ohnehin etwas ausgesprochenere Breitendimension noch bedeutend verstärkt. Die Greifen haben weder Kopfhörner noch Knaufen noch die eigentlichen Löffelohren (vgl. Abb. 111 u. 112, etwas spätere Exemplare, sowie das noch spätere Exemplar, Abb. 168), an deren Statt wir kurze, natürliche Katzenohren antreffen. Und schließlich fehlen hier, wie bei allen späteren etrusk. Exemplaren, die hettit.-syr. Spirallocken (vgl. Abb. 102)

völlig. (Die überaus starke Oxydation verhindert jede weitere Beobachtung.) – Deutet das Fehlen der (bei griech. Beispielen fast ausnahmslos beibehaltenen) Spirallocken auf eine Entfernung von den oriental. Mustern, so verbindet mit diesen aufs stärkste das Vorhandensein zweier höchst merkwürdiger Henkelattaschen in Vogelmenschform (s. Text zu Abb. 108, 109 und zu der nur aus räumlichen Gründen von dieser Reihe getrennten Abb. 119).
Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.
Bibl.: Milani, Kat., S. 221, Taf. 71, 1. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 126 u. 140. Randall MacIver, S. 132, Fig. 45. Ducati, S. 121f., Fig. 107.

⟨108⟩ Männliche Vogelmenschattasche vom Kessel, Abb. 107.

⟨109⟩ Weibliche Vogelmenschattasche von einem Schwesterkessel von Abb. 107. (Ansicht vom Kesselinnern.) (Tomba dei Lebeti.) Museo archeologico, Florenz. (Zugleich zu Abb. 119: Weibliche Vogelmenschattasche von einem Bronzekessel aus Praeneste.)

43 gleiche Fundstücke aus den verschiedensten Teilen der Alten Welt (Etrurien, Griechenland, Kleinasien) bilden heute eine immer noch sehr rätselvolle Gruppe. Obwohl fast zwei Drittel davon dem eben am gründlichsten umgewühlten Boden Griechenlands (Olympia, Delphi, Böotien, Athen und Rhodos) entstammen, ist der außergriechische Ursprung des Typus gar nicht zweifelhaft. Nachdem früher Furtwängler für seinen assyr. Ursprung eingetreten war und auch Poulsen ihm darin noch zustimmte (wenn dieser auch, statt wie Furtwängler Sinope und wie Karo Samos, als Herstellungsort Rhodos vorschlug, um die Objekte in den Bereich phönik. Einflusses zu bringen), scheint jetzt Lehmann-Haupt bzw. der von ihm zum Studium dieser Vogelmenschgruppe angeregte G. Ipsen, dessen Resultate Lehmann-Haupt zitiert, Licht in das sie umgebende Dunkel gebracht zu haben. Wie ich durch besondere Güte des Herrn Geheimrat Lehmann-Haupt den Druckbogen des neuen, noch nicht erschienenen Bandes seines monumentalen Werkes „Armenien einst und jetzt" entnehmen darf, bilden sämtliche außergriech. Exemplare, also einschließlich der 6 erhaltenen etrusk. Stücke (von deren 3 Paaren ich hier je einen der Zwillinge abbilde), eine in sich geschlossene Gruppe von organischer Einheit und zweifellos kleinasiatischer und zwar spezifisch chaldischer Herkunft. Nicht nur stammt die Mehrzahl der außergriech. Fundstücke direkt aus Armenien, aus den von Lehmann-Haupt selbst entscheidend geförderten Ausgrabungen der Chalder-Hauptstadt bei Van, sondern gewisse stilistische und ethnologische Charakteristika der Gesichtsbildung, der Haartracht, sowie der geometrischen Verzierungen (worüber Lehmann-Haupt bis ins einzelne gehende Nachweise gibt), schließen die assyr. Herkunft direkt aus. Die dargestellte Sonnengottheit ist die der Chalder, „Chaldis" genannt, und zwar ist sie ursprünglich stets weiblich dargestellt, wie unsere Abb. 109

und die (nur aus buchtechnischen Raumgründen hier nicht unmittelbar angeschlossene) Abb. 119 zeigen. In der ganzen Serie von 43 Fundstücken kommt eine männliche Darstellung nur dreimal vor: einmal als einfacher Kopf in Olympia (Nr. 30 des Ipsenschen Verzeichnisses bei Lehmann-Haupt), zweimal als männlicher Januskopf in Vetulonia, in dem Paar auf dem soeben besprochenen Kessel, das durch unser Exemplar, Abb. 108, vertreten ist. (Dieses Paar stellt mithin als solches ein Unikum dar!) Dieser Typus, mit assyr. Kinn- und Backenbart, aber phönik. rasierter Oberlippe, hat auf seinem Wege von Ost nach West zweifellos syr. Einfluß durchgemacht und vielleicht ist, wie ich beifügen möchte, auf diesen überhaupt die Umdeutung der weiblichen Sonnengottheit in die männliche, ins Assursymbol zurückzuführen. – Die Struktur aller dieser, aus Bronze gegossenen Vogelmenschattaschen ist, abgesehen vom männlichen Janushaupt, wesentlich dieselbe, wie sie Fig. 108 zeigt: Auf einen Vogelleib (der eigentlich ohne Leib, lediglich mit ausgebreiteten Flügeln und Schwanz gebildet ist) ist eine menschliche Büste aufgesetzt, die hinten die Arme parallel (mit flach ausgestreckten Händen) über die Flügelachse ausbreitet und vorn mit einem halbkreisförmigen Brustabschnitt über den Kesselrand übergreift (vgl. Abb. 109 u. 119); in der Kreuzgegend hinten ist der Figur eine starke, wagrecht zylindrische Öse zum Fassen eines Ringes aufgesetzt, der seinerseits zum Tragen (nicht Aufhängen, was die Köpfe nach innen abdrücken müßte!) bzw. zum Bewegen der Kessel diente (auf unserem Exemplar, Abb. 108, ist der Ring aus Holz ergänzt). Um diese Öse nun ist ein von Ellbogen zu Ellbogen halbkreisförmig abwärts gebogenes Band gelegt (in den meisten anderen Fällen plastischer als auf Abb. 108, zumeist direkt als eigener Bronzestab aufgesetzt), auf dem stets ein Zickzackmuster graviert erscheint, das den Strahlenkranz der Sonne darstellt. Die Federn sind nur auf den außergriech. Exemplaren überhaupt (durch Gravur) gezeichnet und kommen in derselben Weise wie auf Abb. 108 auch auf den Rückseiten der Objekte Abb. 109 u. 119 vor. Eine Besonderheit des Vetulonia-Exemplares ist der nach rückwärts gekrümmte, hettit. anmutende Spitzhut (Tutulus?), dessen Spitze zu einer geschlossenen Öse nach dem Kesselinnern zu umgebogen ist. – Eine Gemeinsamkeit der außergriech. Gruppe ist außerdem die Haartracht und die Gesichtsbildung, die auch bei den beiden Abb. 109 u. 119 wesentlich dieselben sind. Die Haartracht ist, wie Lehmann-Haupt betont, die chaldische (noch heute georg.!) „Glockenfrisur", die unten in knapp auf die Schulter fallenden, spiralig gedrehten Locken endigt. Die Augen sind durch zwei wuchtige, sich scharfwinklig treffende Liderwülste mächtig und schlitzförmig hervorgetrieben. Die Nase ist der hettit. nahe verwandt: schmale Wurzel, scharf nach vorn gebogener Rücken, sehr breite Basis bzw. Nasenflügel.

Phot.: (f. Abb. 108 u. 109): Mus.-Verwaltung, Florenz.

Bibl.: Milani, Kat., S. 221, Taf. 71, 1. Furtwängler, Kl. Schrift, I, S. 387ff. Poulsen, S. 64f. Curtis, Memoirs Am. Ac. III, S. 73. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 126 u. 140.

Randall Mac Iver, S. 132. C. F. Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, II. Bd. (noch nicht erschienen), S. 488ff.; vgl. auch dessen Mater. z. ält. Gesch. Armeniens (Abhandlg. d. Gött. Ges. d. Wiss. 1907), S. 86ff.

⟨110⟩ Bronze-Kessel und -Kesseluntersatz aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Der aus mehreren Blechen, nach deren Bearbeitung, zusammengenietete Kesseluntersatz ist in vier Etagen aufgebaut: auf einem Kegelstumpf zwei Sphäroide, darauf ein becherförmiger Aufsatz, auf dem der Kessel ruht. Kessel und Untersatz über und über fein getrieben und ziseliert, in insgesamt 12 parallelen Streifen, davon 10 Tierstreifen und 2 vegetabile (der oberste des Kegelstumpfes und der unterste des becherförmigen Aufsatzes, beide mit je einem Fries abwechselnd herabhängender und aufgerichteter phönik. Schalenpalmetten verziert). Streifenteilung durch Flechtbänder. Die dargestellten Tiere sind: fast durchgängig nach links schreitende Sphinxe und Greifen sowie geflügelte und ungeflügelte Pferde, Stiere und Löwen, letztere fast durchweg mit heraushängender Zunge dargestellt. Bemerkenswert ist die zahlreich (jedoch nicht durchgängig) auftretende, spezifisch etrusk. Rückenmähne in Flammenform, die hier nicht nur bei Löwen, sondern schematisch übertragen, auch bei Stieren auftritt (vgl. die Stiere in der Tomba dei Tori in Tarquinia!), so z. B. auf unserer Abbildung noch knapp ersichtlich, im 3. Streifen von unten, rechts. Der Flügelansatz (der noch ganz phönik. geraden Flügel) ist durchgängig nicht nach phönik. Art direkt auf der Brust, sondern nach ionischer seitlich; dies selbst bei den gegeneinandergerichteten Sphinxen des zweituntersten Streifens, die im übrigen vom phönik. Vorbild das ägypt. Schurzfell zwischen den Vorderbeinen bewahrt haben; dazu die lange syr. Spirallocke (2 auf einer Seite). Der Kessel ist auf der Bodenkuppe (nach außen) noch mit einem weiteren (hier unsichtbaren) Tierstreifen sowie mit einer Mittelrosette geziert, war also bestimmt, vom Untersatz abgehoben und über ihm oder anderwärts aufgehängt werden zu können. Diesem Zweck dienten auch die 6 Griffhenkel in Gestalt langhalsiger, phantastischer, in echt etrusk. Art umgebildeter Löwenprotomen, die, mit fauchend geöffneten Rachen einwärts gerichtet, die Ohren zu Hörnern spitzen, an denen möglicherweise einmal Hängeketten befestigt waren.

Phot.: Alinari 35620.

Bibl.: Helbig I, Nr. 630 (Untersatz) u. Nr. 631 (Kessel). Poulsen, S. 124 (Untersatz), S. 126 (Kessel); Fig. 134–137. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 138. Randall Mac Iver, S. 206, Taf. 37, Nr. 89–90.

⟨111⟩ Drei Greifenprotomen von einem Kessel aus Brolio. Museo archeologico, Florenz.

Greifen von mehr griech. Typus: überschlanke Formen; langausgezogene Löffel-

ohren; das Stirnhorn zum Knauf ausgeformt; hoch und spitz erhobene Zunge. (Vgl. Text zu Abb. 92–93.)
Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz.
Bibl.: Milani, Kat. S. 229.

⟨112⟩ Greifenprotomen von einem Wagen aus Chiusi. British Museum, London.
Höhe: ca. 27 cm. Sehr entwickelter (massiver, gegossener) griech. Typus. Das Stirnhorn ist zu einem Doppelknauf, die ohrentragenden Wangenwülste zu einer um den Hals gelegten, selbständigen (unorganischen) „Halsbinde" ausgebildet. (Vgl. Text zu Abb. 111 u. 92–93). – Zur Befestigung an vertikaler Fläche ist die Greifenbrust unten rechtwinklig in einen Hohlkubus übergeführt, der auf einen quadratischen Bolzen paßt.
Phot.: Mansell, London.
Mus.-Nr.: 391.

⟨113⟩ Pferdeprotomen von einem Wagen aus Chiusi. British-Museum, London.
Höhe: ca. 24 cm. Gegenstück zu Abb. 112.
Phot.: Mansell, London.
Mus.-Nr.: 390.

⟨114 u. 115⟩ Pantherprotomen von einem Wagen aus Praeneste. Antiquarium, München.
Dieses merkwürdige Stück zeigt in der völlig ungriech., hart und eckig („kubistisch") profilierenden Arbeit eine ganz verblüffende Verwandtschaft mit bronzenen Tiergestaltungen der vorarmenischen Chalder, die nach Armenien verschlagene, vorhellenische Ägäer sind, wie die Etrusker nach dem Westen verschlagene! Ich meine vor allem die chaldischen Bronze-Löwenköpfe, die, als Mittelembleme von Weiheschilden (in der Art, wie unten Abb. 143 zeigt), schon von den Assyrern – Sargons Inschrift über die Chalderbeute nennt sie so – für „bleckende Hundeköpfe" gehalten worden sind! (Vgl. Lehmann-Haupt, Armenien II, S. 501; noch unpubliziert, durch Güte des Verfassers von mir in Druckbogen eingesehen); sowie auch die Raubtierfiguren vom Rande großer Tongefäße aus der Chalder-Hauptstadt (heute: Toprakkaleh), von denen Lehmann-Haupt, a. a. O., S. 471, ein, unserem „Panther"-Kopf sehr verwandtes Exemplar in 2 Ansichten abbildet; es scheint sogar, als ob dieses Tonexemplar, in Nachahmung bronzene Originale, durch tiefe, wuchtige Kerben in der Binnenzeichnung des Kopfes ganz ebensolche „Kerbschnitte" (die vielleicht auf frühere Holzschnitztechnik zurückgehen) markieren wollte, wie sie unser Protomen zur Aufnahme andersartigen Einlagematerials aufweist. – Außer

den rein linearen Depressionen in der Kopfzeichnung weist unser Protomen noch sehr merkwürdige solche in Form verschiedener Figuren an Hals und Brust auf: die eine, vorn am Halse, scheint ein Schildträger mit Kurzschwert, eine andere, links seitlich, ein phantastisches Pferdeungetüm gewesen zu sein, gegen das jener ankämpft. Diese Figuren nämlich waren mit Eisen eingelegt, was schon an sich das hohe Alter des Stückes beweist, das in eine Zeit fallen muß, da das Eisen noch als Kostbarkeit gewertet wurde. – Auch diese Metalleinlegetechnik ist eine Besonderheit der chaldischen Kunst, die diese dann auf die archaische skythische Kunst vererbte (deren Erben im und am Kaukasus – Tula! – sie noch heute pflegen). Aber auch im stilistischen Typus ist unser Stück mit südrussisch-skythischen Arbeiten ganz ebenso nahe verwandt wie chaldische Arbeiten selbst. Da es außerdem unter den etrusk. Bronzen mit diesen Besonderheiten völlig allein steht, zögere ich nicht, unser Protomen direkt für eine chaldische Originalarbeit zu erklären, wenn ich mich dabei auch auf gar keine Autorität stützen kann, da das Stück anscheinend ganz unbekannt geblieben ist. Da, wie mir Herr Prof. Drexel in Frankfurt gütigst mitteilt, Prof. Sieveking in München die frühere Provenienzangabe Praeneste des Führers durch das Antiquarium in München für dieses merkwürdige Protomen ausdrücklich bestätigt, so würde dieses also, neben jenen Vogelmenschattaschen, Abb. 108, 109 u. 119, einen weiteren Beleg für die Richtigkeit der Lehmann-Hauptschen These darstellen, daß in der Blütezeit der „orientalisierenden" Epoche ein direkter, blühender und für die etrusk. Kunst (auch noch in ihren späteren Phasen) befruchtender Verkehr zwischen den (vielleicht rasse- oder gar stammverwandten) Chaldern und Etruskern stattfand, so daß die Chalder diesen, wie teilweise auch den Griechen, eine ganze Reihe von ihnen geschaffener Objekttypen (Kessel samt Protomen, Kesselfiguren wie die Menschenattaschen, Weiheschilde, Kandelaber; ja auch gewisse Techniken der Felsbearbeitung) vermittelt und vererbt hätten! –

Phot.: Mus.-Verwaltung, München.

Bibl.: W. Christ, Führer durch d. K. Antiquarium in München (1901), S. 72.

⟨116⟩ Bronzekessel aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe des Kessels: 15 cm (inklusive Dreifuß: 50,4 cm). Diam. d. oberen Randes: 23,6 bis 24,5 cm. Auf einfachem eisernen, mit Fischgrätenmuster verziertem Dreifuß (modern angefügt, jedoch antik und dazugehörig) ein tiefer Bronzekessel in mächtiger, nach außen getriebener Arbeit: 6 Sirenen auf Stierköpfen sitzend, alles in strenger Vorderansicht; zwischen je 2 Sirenen je eine, unten mehrfach mit Fischgrätenmuster geschnürte Palmette. Die Sirenenköpfe sind von seltsamen, mehrfach horizontal geschnürten, schroff quadratisch profilierten Perücken eingefaßt, die eine echt etrusk. willkürliche Umbildung der Etagenperücken der phönik. Mode des

8. Jahrhunderts darstellen. Die Körper sind äußerst schmächtig und kaum durch Ritzzeichnung angedeutet; die Flügel als wuchtig getriebene Wülste halbkreisförmig um den Kopf hochgehoben; die Stierköpfe in quadratischer Grundform ebenfalls stark getrieben. Die Binnenzeichnung (von Haaren, Federn usw., aber auch die Ornamentik auf den 3 Füßen) besteht fast ausschließlich in schematischer Anwendung des Fischgrätenmusters. – Herzfeld hält den Kessel für hettit. Import; an seiner rein etrusk. Herstellung ist jedoch nach Poulsen gar nicht zu zweifeln.

Phot.: Gabinetto fotogr. del Minist. della Publ. Istruz., Rom.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1766 d. Della Seta, Kat. Nr. 13131, S. 371. Poulsen, S. 127, Fig. 140. Curtis, Memoirs V, Nr. 79. E. Herzfeld, „Janus" I, S. 153. Randall MacIver, S. 226–227, Taf. 42, Nr. 7. Ducati, S. 145f., Fig. 152.

⟨117 u. 118⟩ Bronzekessel mit Frauenprotomen aus Praeneste (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Höhe: 11,2 cm. Diam. an der Basis: 5 cm; oben: ca. 12 cm. Die Außenfläche ist in so hohem Relief getrieben, daß die inneren Hohlräume der Figuren mit einer nach der Anbringung erhärtenden Paste gefüllt werden mußten, um die Solidität zu erhöhen; diese Paste ist in 4 herausgefallenen Stücken, die noch exakt die Formen der menschlichen und tierischen Gesichter wiedergeben, noch im Museum erhalten; ebenso das unten eiförmig gerundete Bronzefutter, mit dem ursprünglich das Kesselchen ausgekleidet war, um die Unebenheiten innen auszugleichen und die Paste am Ort zu halten. – Die Dekoration ist im Grundschema derjenigen des großen Barberinikessels (Abb. 116) sehr verwandt und vielleicht ihr nachgebildet: über Tierköpfen sind, in mehrfacher Wiederholung, weibliche Protomen angeordnet. Hier sind es ihrer vier (wovon 2 erhalten); jedock ist ihre Verbindung mit den Tierköpfen eine kompliziertere. Poulsen stellt sie (wohl irregeführt durch die falsche Zeichnung bei Montelius II, B, Taf. 267, Nr. 6) falsch dar, wenn er sie als „rohe Protomen" bezeichnet, „die abwechselnd auf Löwen- und Stierköpfen ruhen und Irisblüten in roher Nachbildung der phönik. mit den Händen nach der Seite hin halten." Die Frauenköpfe sind vielmehr freischwebend, ohne irgend andere Teile des menschlichen Körpers dargestellt (sie schauen aus dem „Fenster", das durch die übrige Dekoration gebildet wird); unter ihrem Kinn durch zieht sich wagrecht, wie Curtis richtig bemerkt, ein Schlangenleib, der links, in zwei scharfen Biegungen abwärts und wieder aufwärts, mit dem Kopf gerade bis zur Wurzel der doppelten Irispalmette reicht, die zwischen den Frauenköpfen schwebt; der Schlangenkörper ist deutlich geschuppt dargestellt. Unter diesem zieht sich ein schlangenförmig verlängerter Löwenkörper parallel ebenfalls von rechts nach links: sein Hinterteil ist rechts vom Tierprotomen deutlich ausgebildet; sein Kopf verschwindet unter dem Hals der Schlange. Die alternierenden Tierprotomen sind auf unserer

Abbildung deutlich zu erkennen. Abb. 117 rechts u. 118 ein Löwenkopf; Abb. 117 links ein Stierkopf. Die Frauenköpfe tragen, wie Poulsen richtig bemerkt, ausgeprägte Etagenperücken; dies übrigens im Gegensatz zu den weiblichen Vogelmenschattaschen, Abb. 109 u. 119, mit denen sie jedoch die Augenbildung gemein haben. – Das harte Urteil Poulsens über den künstlerischen Wert dieses Kessels ist, wie schon Curtis bemerkte, ungerechtfertigt; vielmehr handelt es sich bei unserem Kessel um ein ganz besonders phantasievolles und hochwertiges Erzeugnis, dem nur die Oxydation besonders schweren Schaden antat.

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 45, Fig. 1 (Abb. 117) u. Fig. 2 (Abb. 118).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1595. Poulsen, S. 126f. u. 158f., Fig. 139. Curtis, Memoirs III, Nr. 64, S. 66ff. Randall MacIver, S. 219f.

⟨119⟩ Weibliche Vogelmenschattasche von einem Bronzekessel aus Praeneste. (Tomba Bernardini). Museo preistorico, Rom.

Höhe vom Brustrand bis zum Scheitel: 7,1 cm. Höhe vom Schwanzende (hier unsichtbar) bis zum Scheitel: 16,5 cm. Flügelspannweite (hier unsichtbar; vgl. Abb. 108) 20,5 cm. Beschreibung vgl. zu Abb. 108 u. 109.

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 54, Fig. 1.

Bibl.: Furtwängler, Olympia IV, S. 117. Curtis, Memoirs III, unter Nr. 75, S. 72f., Taf. 52, Fig. 2 u. 54, Fig. 1. Randall MacIver, S. 220.

⟨120⟩ Bronzeschale aus Capena. Museo Villa Giulia, Rom.

In starker, rustikaartiger Buckelarbeit nach außen getrieben, was bei originalphönik. Schalen, z. B. den Bronzeschalen aus dem Königspalast von Nimrud, niemals vorkommt, falls nicht andersartige, doppelwandige Gefäße, wie Kessel oder Becher, vorliegen. Um den dicken, wulstartigen Boden- bzw. Standring schreiten nach links 4 mächtige geflügelte Löwen von noch stark archaisch-assyr. Typus mit dem Brustansatz der Flügel und der geringfügigen Biegung der Flügelenden; assyr. auch in der Stellung mit hochgehobener Vorderpfote (vgl. Bronzetasse B 6 aus Nimrud bei Poulsen, S. 7, Abb. 3) sowie in der pastosen Haarbehandlung (Haupt- und Backenmähne, hängende Rückenmähne, starke Unter-, Hinterleibs- und Schwanzbehaarung, im Gegensatz etwa zu den Löwen auf der Platte des Kesselwagens Abb. 132 u. Fig. 1 im Text). Im übrigen ist der Stil dieser Schale am nächsten verwandt den kret. Schmuck- bzw. Votivschilden aus der idäischen Höhle usw. (vgl. Poulsen, S. 74ff., Abb. 76–78), von ital. Funden insbes. den Kesseluntersätzen, Abb. 99–101.

Phot.: Faraglia, nach Monumenti antichi dei Lincei XVI, Taf. 1.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1607. Paribeni, Mon. Lincei XVI, 1906, S. 417ff. Poulsen, S. 119f.

⟨121⟩ Mittelstück eines Bronzevotivschildes aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Über einer zentralen 24er-Rosette eine phönik. Lotosknospe, gegen die zwei Löwen im assyr. Wappenschema vollkommen symmetrisch anspringen; unten ein kleinerer Löwe (oder Panther?), der den einen Fuß des Löwen rechts anbeißt. Die Reliefzeichnung ist nicht von hinten getrieben, sondern von freier Hand von vorn sehr oberflächlich mit dem Grabstichel eingeritzt. – Stilistisch bemerkenswert ist der Umstand, daß hier ein Rundstreifen nicht mit rundumlaufenden Wesen auf derselben Bodenlinie (dem inneren Streifenrand) dekoriert ist, sondern die eine (dadurch zur unteren werdende) Hälfte ein Tier auf entgegengesetzter Bodenlinie (auf dem äußeren Streifenrand) aufweist, so daß dadurch für das ganze Stück eine einzige Ansicht eindeutig als die Hauptansicht bezeichnet ist. Diese Dekorationsweise kommt sonst nur auf chaldischen Schilden und auf den von diesen vielleicht abhängigen bzw. auf dieselben Ursprünge weisenden kretischen Schilden vor (vgl. bei Poulsen, Abb. 78, Schild aus der idäischen Höhle, insbesondere aber Abb. 76, Schild aus Palaikastro, welch letzterer, von der viel großartigeren Ausführung abgesehen, eine fast identische Löwengruppe oben, beidseitig einer komplizierten Palmette, zeigt, deren Löwen ganz ähnlich wie auf unserer Abbildung den Übergang vom äußeren zum inneren Streifenrand durch die Schrittbewegung der Hinterbeine vollziehen; während unten, an Stelle unseres Löwen, zwei Sphinxe, auf den äußeren Streifenrand tretend, sich begegnen.) Diese „Anordnung der Tierstreifen in zwei umgekehrt zueinander gestellten Hälften, so daß kein Tier auf dem Kopfe steht", ist zuerst von Karo (Athen. Mitt. 1920, S. 151) erkannt worden und dient nun Lehmann-Haupt (in dem noch nicht publizierten, mir durch Güte des Verfassers in Druckbogen zugänglichen II. Bande seines Werkes „Armenien einst und jetzt", S. 499 ff., wo man auch den chaldischen Schild, S. 500, vergleichen möge) als Stütze für seine auch anderweitig vielfach belegte, höchst bedeutsame These von der kret.-myken. Herkunft der chaldischen Kunst und Kultur. Während nun sonst Lehmann-Haupt vielfach auch die Etrusker in außerordentlich wichtige direkte Beziehungen zu den Chaldern bringt (vgl. oben, Text zu Abb. 114–115), nimmt er ausdrücklich „sämtliche ital. Bronzeschilde" (S. 500–501) von der oben gekennzeichneten Anordnung aus. Da könnte nun vielleicht unser bescheidenes Stück, obschon es nicht ein Schild, sondern nur das Mittelstück eines solchen ist, stilgeschichtlich eine bedeutende (so weit ich sehe, noch nirgends erkannte) Rolle gewinnen, als bisher einzige ital. bzw. etrusk. Bronze mit einer Dekoration in der Karoschen Anordnung. Phot.: Alinari 35616.

⟨122⟩ Bronzevotivschild aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Einer der 8 im Regulini-Galassi-Grab gefundenen Rundschilde aus dünnem Bronze-

blech, nicht zum Kampf, sondern als Weihgabe für den Toten hergestellt, in Nachahmung der im Kampfe verwendeten, aus übereinandergenähten, außen mit Bronze beschlagenen Rindshäuten bestehenden Schilde. Um ein in der Mitte vorspringendes, mit Strahlenrosette verziertes Rund (dessen nochmals vorspringender Mittelknauf hier fehlt) eine große Anzahl schmaler, konzentrischer Streifen, abwechselnd mit rein geometrischen und geometrisierten Figurendarstellungen ausgefüllt. Unter den rein geometrischen Ornamenten herrscht die Füllung durch radiale Parallelstriche vor; ein Doppelstreifen enthält das Fischgrätenmuster; ein Streifen ein dreifaches Schuppenmuster; sonst einfache oder von zum Schildzentrum radialen Parallelstrichen oder von einem Kreischen eingefaßte Buckel. Die Figuren stellen Vierfüßler (Hunde, laufende Hasen, Pferde oder Esel) sowie ankerartige Flügelwesen dar (wenn letztere nicht einfach Lilienknospen sind) und sind in schematischer Wiederholung durch Stempel eingepreßt. Das Ganze ist von einem prachtvollen Flechtbandstreifen eingefaßt. – Der Ursprung solcher Weiheschilde ist vielleicht hettit., wenn nicht chaldisch.

Phot.: Alinari Nr. 35618.

Bibl.: Helbig I, unter Nr. 632. Randall MacIver, S. 207.

⟨123⟩ Bronzevotivschild aus Narce. Museo Villa Giulia, Rom.

Einer der drei Bronzeschilde aus der Nekropole von Narce (stark fragmentiert). Sehr ähnlich dem aus dem Regulini-Galassi-Grab (Abb.. 122). Nur daß hier der Knauf auf der Strahlenrosette in der Mitte erhalten ist und von Tiermotiven lediglich (auf zwei Streifen) das Pferd (oder Esel) vorkommt und auch die Flügelwesen und das Schuppenmuster fehlen. Dafür sind hier zwei schöne Streifen mit Palmetten, die durch gekreuzte Halbkreise zu einer Doppelkette verbunden sind (vgl. dasselbe Motiv auf der großen goldenen Plattenfibel aus Caere, Abb. 58, sowie auf dem Bronzethron, Abb. 126). – Sehr ähnliche Schilde wie Abb. 122–123, jedoch mit ausschließlich geometrischer Dekoration, sind auch in der Tomba del Duce in Vetulonia gefunden worden (vgl. Randall MacIver, S. 112, Taf. 22, Nr. 8), sowie auch in Marsiliana (vgl. Ducati, Fig. 127).

Phot.: R. Moscioni, Rom.

Bibl.: Helbig II, unt. Nr. 1806. Über den Fundkomplex von Narce im allgemeinen: Randall MacIver, S. 177ff. Ducati, S. 131, Fig. 128.

⟨124⟩ Bronzethron aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe (hinten): 92 cm. Mittlerer Durchm. (auf der Sitzplatte gemessen): 52 cm. Höhe des Sitzes: 49 cm. Wohl ebenfalls nicht zum Gebrauch, sondern von vornherein als Weihgabe für den Toten hergestellt. Stark fragmentiert. In unzähligen Querstreifen wiederholen sich hier die von den Schilden (Abb. 122 u. 123) bekannten

Stempelmuster, nur daß hier das einer stark geometrisierten menschlichen Figur vorwiegt. Auch hier erscheint das Flechtband in derselben Funktion: als Abschlußstreifen oben um die Lehne wie unten um den Fuß herum. Neu sind hier die großen, radialen, in zwei konzentrischen Kreisen sich entfaltenden Radrosetten in der Rückenlehne sowie der aufgenietete Querstreifen mächtiger Buckel um die Mitte des Fußkörpers herum. Dieser Streifen stellt wohl die stilistische Erinnerung an orientalische Vorbilder (besonders wohl assyr.-phönik.) dar, auf denen silberne und goldene Prunknägel in ähnlicher Weise angebracht waren.

Phot.: Alinari 20217.

Bibl.: Helbig II, Nr. 1766c. Della Seta, Kat. Nr. 13087. Poulsen, S. 137 u. 180–181, Abb. 152. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 144. Curtis, Memoirs V, Nr. 82, S. 46, Taf. 32 u. 33. Randall MacIver, S. 227, Taf. 42, Nr. 5. Ducati, Storia, S. 130, Abb. 125.

⟨125⟩ Bronzethron für einen Canopus ⟨Aschenurne⟩ aus Dolciano ⟨b. Chiusi⟩. Museo Etrusco, Chiusi.

Höhe: 85 cm. Unter den zahlreichen, zum Zweck der Beisetzung der Asche der (in der Chiusiner Region, im Gegensatz zu Meer-Etrurien und speziell zum südlichen, durchweg kremierten) Toten hergestellten Thronen aus Terrakotta oder Bronze ist dieses das durch Reichtum der Dekoration bei weitem hervorragendste Exemplar. Es besteht aus zwei aneinandergenieteten Teilen: dem niedrigen zylindrischen Sitz und der, ähnlich wie bei dem Barberinithron, Abb. 124, geschweiften Lehne. Den Sitz umzieht ein wesensgleicher doppelter, jedoch hier nicht verschränkter und lediglich gravierter Palmetten- bzw. Rosettenkranz wie auf der Caeretaner Plattenfibel, Abb. 58, und auf dem großen Thron, Abb. 126. Dasselbe Motiv kehrt auf dem (seinerseits nicht eingerahmten) Rahmenstreifen der Lehne wieder, hier jedoch verschränkt und mit eigentlichen fünfstieligen Palmettchen, die in getriebenen Punkten endigen. Die (außer den Federenden der Flügel) kaum getriebene, wohl lediglich durch Ritzzeichnung gewonnene, hauchartig leichte Reliefarbeit der ganzen Außenfläche der Lehne (die sich auf der Innenfläche im „Negativ" widerspiegelt) besteht aus scheinbar regellos verstreuten Tierfiguren, die jedoch in der Hauptsache drei horizontale, übereinandergeordnete Reihen, und nur an den beiden Wangen je eine kurze, „kletternde" Reihe bilden; es sind ausnahmslos phantastische Flügelwesen mit rein ionischen Sichelflügeln: vorwiegend geflügelte Pferde (jedoch mit Löwenschwänzen und merkwürdig vogelklauenartig gespaltenen Hufen), die sich gelegentlich auch durch Erheben eines Vorderbeines „begrüßen", in der obersten Reihe; geflügelte Löwen in der mittleren Reihe; unten, wie es scheint, geflügelte Pferde und Löwen gemischt. Auf unserer Abbildung vorn gehört ein besonders prachtvoll gezeichneter, etwas stärker getriebener Flügel zu einem mächtigen Löwen; darüber ein geflügeltes Reh (oder junger Panther?). – Der Canopus auf dem Sessel besteht aus zwei übereinandergenieteten, auf einem nach oben konisch ver-

jüngten Blechsockel befestigten, halben Hohlkugeln aus Bronzeblech, mit zwei seitlichen, armförmig wirkenden Griffbogen; ihm ist ein hochinteressantes Meisterstück hocharchaischer Porträtplastik, das Bildnis des Toten, aufgesetzt, das zu den allerältesten Terrakottabildnissen Etruriens gehört, aus denen die spätere blühende Bildnisplastik der Etrusker hervorgegangen ist.

Phot.: Alinari 37479.

Bibl.: Poulsen, S. 132 u. 136 (Anm. 5). Randall MacIver, S. 227, 236, 241; Taf. 43, Nr. 8 u. 9. Bianchi-Bandinelli, in: Dedalo VI (1925), S. 7, und Clusium (Mon. Linc. XXX, 1925), Kol. 365ff., Fig. 48 (Vorderansicht). Ducati, Storia, S. 195, Abb. 210.

⟨126⟩ Bronzethron aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.

Fragmente der Bronzeverkleidung eines Thrones, dessen Grundform von Nogara und Pinza in ingeniöser Weise nach diesen Fragmenten rekonstruiert worden ist. Der Querstreifen oben zeigt in feinster getriebener Arbeit in der Mitte einen schwungvoll nach links ausschreitenden Panther, der ein nach links hin fliehendes, in die Knie stürzendes Reh verfolgt, während er einem nach rechts hin fliehenden Reh mit rückgewandtem Haupt nachschaut; dazwischen eine wie vom Wind gebeugte, hochstielige phönik.-kypr. Palmette. Zeichnerisch überaus reizvoll die Einordnung der beiden fliehenden Rehe in die gekrümmten Flächen der beidseitig ausladenden Voluten. Das erhaltene Stück der rechten Rückenwange zeigt eine hochaufgerichtete, außergewöhnlich schlanke Sphinx, mit lotos- (oder feder-?)gekröntem Haupt und volutenförmiger Nackenlocke, mit nicht phönik. an der Brust, sondern ion. am Leib ansitzendem Flügel, der jedoch eher noch phönik.-assyr. Form hat oder jedenfalls zwischen phönik. gerader und ion. gekrümmter (Sichel-)Form unentschieden in der Mitte steht. Um die Relieffelder läuft durchgehend ein Flechtbandstreifen ohne jede lineare Einfassung, so daß die Tiere in phönik. Weise direkt auf das Flechtband treten. Den Rahmen für das ganze Möbel bildete ein prachtvoller, à jour gearbeiteter Kranz phönik. Palmetten, die je einen Blütenkelch nach abwärts entlassen und die durch sich überkreuzende Halbkreisbänder zu einer Doppelkette verbunden sind (vgl. dasselbe Motiv auf Abb. 58 u. 125). – Trotz der noch vorherrschenden phönik.-kypr. Elemente ist ein starker ionischer Einfluß in der linearen Klarheit und Eleganz der Zeichnung unverkennbar. Die preziöse Übersteigerung derselben jedoch ist echt etrusk. Eigenart. Und so steht dieses Stück mitten in der Zeitwende des 7. Jahrhunderts, in der der frühgriech. Geist in der etrusk. Kultur beginnt, dem oriental. die Waage zu halten, um ihm später, nach hartem langem Ringen, wenigstens äußerlich den Sieg abzunehmen.

Phot.: Alinari 35613.

Bibl.: Helbig I, unter Nr. 746. Pinza, Röm. Mitt. 1907, S. 97; Rendic. Linc. 1912, S. 79ff.; Mater., Taf. S. IX. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 144. Randall MacIver, S. 206–207.

⟨127 bis 130⟩ **Bronzebecher aus Praeneste.** (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe: 14,6 cm. Durchm. oben: variierend zwischen 16,8 u. 18,2 cm. Dieser Becher stellt, was Reichtum der Motive, feinste Naturbeobachtung und souverän freie künstlerische Formgebung betrifft, das Meisterstück in getriebener Bronze der orientalisierenden Epoche in Etrurien und vielleicht überhaupt der ganzen Epoche dar! Jedenfalls wüßte ich kein irgend vergleichswürdiges Gegenstück aus der gesamten Alten Welt dieser Epoche anzuführen. – Er hat die Form eines „protokorinthischen" Skyphos, jedoch von etwas weniger geschweiftem Profil als der Goldbecher aus dem Schwestergrab Bernardini, Abb. 95–96. Er besitzt ein inneres, glattes Bronzefutter, dessen Rand oben über den des eigentlichen Bechers horizontal abstehend übergreift. Der eine von den ursprünglichen zwei Griffen (nur einer erhalten) steht halbkreisförmig horizontal ab und ist mit zwei starken Nieten, die beide Bleche durchbohren, befestigt. Der Fuß ist, etwas abweichend von der Form des Goldbechers Bernardini, als richtiger Standfuß ausgebildet. – Die Dekoration des Bechers besteht in drei horizontal umlaufenden – nicht irgend durch Streifenteilung, sondern lediglich durch die Abfolge der Figuren als solche kenntlich gemachten – Streifen, von denen nur der unterste, schmalste, zweckentsprechend ein lediglich vegetabil-ornamentaler ist. Dieser Basisstreifen besteht aus einem Palmettenkranz von derselben Struktur wie auf Abb. 58, 125 u. 126, nur einfach, d. h. ohne Verdoppelung und Verschränkung des Motivs. Die beiden Hauptstreifen, von denen wieder der obere besonders hervorsticht, sind reine Figurenstreifen, die in der Erfindung und Anordnung der verschiedensten Figuren ohne irgendwelche Bodenlinien die sichere Hand eines wirklichen Meisters verraten. Hier finden wir ein ganzes Repertorium der orientalisierenden Figurentypen, in leicht getriebenem Relief, das durch gravierte Umriß- und Binnenlinien aufs feinste präzisiert wird. Die vier Abbildungen sind hier so angeordnet, daß wir durch viermalige Drehung des Bechers um je eine Viertelsdrehung von links nach rechts sämtliche Figuren hintereinander schreitend vor Augen bekommen. Wir folgen dieser Drehung und lesen die Figuren zuerst vom oberen, dann vom unteren Streifen (vom gleichen Ausgangspunkt ausgehend) in der sich so ergebenden Reihenfolge ab. Oberer Streifen: Abb. 127 verschwindet eben eine laufende Sphinx (auf die wir bei Abb. 130 wieder zurückkommen) nach rechts, wie denn auf diesem Streifen sämtliche Figuren im gleichen Richtungssinne bewegt sind. In der Mitte ein prachtvoll bewegt gezeichneter männlicher Kentaur, in derselben hocharchaisch unorganischen Art aus einem kompletten menschlichen Körper mit Menschenfüßen und einem Pferdehinterleib zusammengefügt, wie die Kentauren auf dem 3. Streifen der Elfenbeinbüchse von Chiusi, Abb. 53 (nur ohne weitere Bekleidung des Menschenkörpers als durch ein breites Gürtelband) und wie der Kentaur von Vulci, Abb. 222–225. Der Kentaur bewegt die 4 Beine im Gleichpaß (beide linken Beine vor, beide rechten zurück) und

den menschlichen Vorderteil in fast tänzerischem Rhythmus, greift mit dem linken Arm schief nach vorn abwärts, wie um die Sphinx beim rechten Hinterbein zu fassen, holt mit der Rechten, in der er einen abwärts gekrümmten Baumast schwingt, nach hinten parallel über den Pferdeleib aus, wie um nach der Sphinx zu schlagen. In diesem Kentauren, dem Symbol der allmächtigen Zeugungskraft der Natur, haben wir denn auch die treibende Energiequelle für die Bewegung des ganzen oberen Streifens und die Hauptfigur des Bechers überhaupt zu erblicken. Hinter dem exakt rechtwinklig umgeknickten, senkrecht gegen den Boden fallenden Schweif des Kentauren folgt ein in Kopf- und Brustpartie zerstörter junger Hirsch, dessen eines Horn jedoch erhalten ist und parallel zum Rand des Griffansatzes gebogen verläuft. Abb. 128 folgt dem Hirschen die herrliche Gruppe einer nackten Reiterin auf galoppierendem Pferd, dessen parallele, frei in der Luft schwebende Vorderbeine (bei echt galoppmäßiger paralleler Absprungbewegung der Hinterbeine) eben noch das rechte Hinterbein des laufenden Hirsches kreuzen. Die lediglich mit einem breiten Gürtel gegürtete menschliche Figur, die durch ausgesprochene Hervorhebung der weiblichen Brüste als sonst nacktes junges Weib gekennzeichnet ist (es ist mir unbegreiflich, wie man – s. Della Seta, Kat. d. Mus., Villa Giulia, S. 382 – in dieser Figur hat einen Krieger im Küraß [!] erblicken können), wiegt sich auf ungesatteltem Pferd wie in spielerischem Tanz, hinten mit ausgestrecktem Bein, vorn mit zum rechten Schenkeldruck angezogenem Knie, mit etwas nach vorn gesenktem Haupt (dessen Lockenfülle nach hinten fliegt), den linken Arm, einen Bogen haltend, nach vorn aufwärts, über die Mähne des Pferdes, den rechten Arm, mit einem Pfeil oder Wurfspieß in der Hand, wagrecht nach hinten schwingend! (Ich möchte wissen, wo wir in dieser Epoche eine Szene von nur annähernd gleich freier und natürlicher Grazie antreffen, von solch vollendeter, naturfrischer Augenblicksbeobachtung! Denn Ähnliches kommt selbst nicht auf den phönik., wohl um gut ein Menschenalter älteren Silberschalen derselben Praenestiner Gräber vor, die – viel schematischer – alte, feststehende Schemata wiederholen und die zwar feinnervige, aber blutlose Degeneration alter Kunstübung repräsentieren, während diese Szene frisch wie am ersten Tag unmittelbar vor dem Natureindruck konzipiert erscheint. Entsprechendes kommt eben wirklich nur in der altkret. Kunst der mittelminoischen Epoche vor!). Hinter dem, wie beim Kentauren, senkrecht gegen den Boden umgeknickten Pferdeschweif trottet ein großmächtiger Löwe einher, das Bild sich selbst genügender Kraft, mit riesig verlängert vorgeschobener linker Vorderpranke, offenem Rachen, hängender Zunge und nach oben und vorn geringeltem Schweif; seine Mähne ist graviert und, was stilistisch besonders bedeutsam ist und die rein etrusk. Arbeit dieses Prachtstückes sichert, eine richtige Rückenmähne in „Flammenform“ dehnt sich bis zum Schwanzansatz aus! Abb. 129 folgt dem Löwen in einigem Abstand ein kurz- und offenmäuliger, starkwammiger Stier mit wagrecht vorwärts bleckender Zunge und nach vorn gerichteten Hörnern, genauer: einem

einzigen Horn, hinter dem das andere verdeckt zu denken ist (welche Darstellungsart Anlaß zur Erfindung des Einhorn-Fabeltieres gegeben hat); er scheint eine, mit gravierten, gewellten Linien angedeutete Nackenmähne zu tragen; das rechte Hinterbein ist ein Muster der Naturbeobachtung (s. dessen Knie), wie auch die Charakterisierung der Genitalien, der Hufe, der Wamme, der ganzen, echt stiermäßigen Schreitbewegung; nur der Kopf scheint doch etwas zu kurz und stumpf geraten, wenn auch gerade die Stumpfform des Kopfes zu einem echten Bullen gehört. Hinter dem Stier schreitet in schwungvollen Umrissen (die leider nur durch Verwitterung und Oxydation stark gelitten haben) eine Chimära einher, die in Abb. 130 die obere Mitte einnimmt. Sie hat ein Löwenhaupt mit offenem Rachen und hängender Zunge und einen Löwenkörper, einen in großem Reif nach oben und vorn gekrümmten Schweif, dessen verdicktes Ende wahrscheinlich einen Schlangenkopf darstellt, und aus dem Rücken wächst Kopf und Nacken einer bärtigen, stark bogenförmig gehörnten Ziege. (Hier ist also der klassische Chimäratypus bereits voll ausgebildet, wie er dann auf den grandiosen Dreifüßen der Loebschen Sammlung im Münchener Antiquarium – die im II. Band des vorliegenden Werkes publiziert werden sollen – wiederholt erscheint und wie er, am großartigsten im ganzen Altertum, in der etrusk. Chimäre aus Arezzo im Museo archeologico in Florenz verkörpert worden ist, die ebenfalls im nächsten Bande vertreten sein wird.) Endlich schließt sich der Kreis des oberen Streifens mit der bereits erwähnten Sphinx; sie ist menschenköpfig, mit breiter, enganliegender Perücke (deren Binnenform nicht mehr zu erkennen ist), geflügelt (mit seitlichem Flügelansatz, aber noch fast assyr. geradem Flügelrist) und trägt das ägypt. Schurzfell zwischen den Vorderbeinen. Unterer Streifen: Auch hier herrscht die Rechtsbewegung, mit einer einzigen Ausnahme vor. Unter dem Kentauren und dem Hirschen, Abb. 127, schreitet hinter einem Stier (auf den wir noch zurückkommen) ein mächtiger Panther, mit echt katzenmäßig eingezogenem Rücken und mit dem von rhodischen Vasen und Schalen (vgl. z. B. die Bronzeschale bei Poulsen, Abb. 86, S. 87) her bekannten vollen en-face-Kopf; auch die weich und lang nach vorn umgebogenen Pfoten weisen auf diese Vorbilder. Die dunklen Flecken des Pantherfells sind auf Hals und Körper durch viele gravierte Kreise dargestellt; der Schweif ist zwischen den Hinterbeinen eingezogen und nach hinten aufgerollt. Dann folgt links, die Rechtsbewegung des Streifens unterbrechend, eine Gruppe von zwei konfrontierten, bewundernswert gezeichneten Straußen (Abb. 128), sie schreiten genau symmetrisch aufeinander zu und spreizen dabei die Schwänze; dem rechten scheint eine Schwanzfeder senkrecht nach oben umgeknickt, wie um ihre Gewinnung anzudeuten; über dem linken (Abb. 129) schwebt frei in der Luft ein Gegenstand von genau demselben Umriß wie die geknickte Schwanzfeder des andern, trotz der durch Abnutzung verschwundenen Binnenzeichnung also zweifellos ebenfalls eine solche, als das (für solche Kenner und Genießer wie die Etrusker!) Begehrenswerte am Straußen, besonders

hervorgehobene Schwanzfeder (jedenfalls kein „sehr vereinfachter Vogel", wie Curtis u. a. vermutet; denn solcher absurden Primitivisierung war ein Meister der Naturbeobachtung wie der dieses Gefäßes gewiß nicht fähig!). Hinter der Straußengruppe folgt links mit hoch erhobenem Schnabelkopf ein geflügelter Greif, dessen seitlich angewachsener Flügel mit geradem Rist nach hinten hochgeht und oben eine scharf nach vorn geknickte Spitze trägt; der Schweif ist hoch erhoben und leicht nach hinten gekrümmt. Hinter dem Greifen folgt ein, lediglich durch die Art seiner Umrisse zauberhaft graziös als solches charakterisiertes Rehkalb, dessen samtweiches Fell man zu sehen meint; es hat sehr lang ausgezogene Ohren und einen ganz kurzen Schwanzstummel; wie aufmerksam lauschend, schreitet es ruhig, aber gespannt einher – wieder ein Triumph zartester Naturwiedergabe! Endlich schließt der bereits erwähnte Stier die Reihe, der wie vor Schmerz brüllend das gerade gehörnte Haupt mit offenem Maul emporwirft – auch dies lebhaft an Kretisches (vgl. die Goldbecher aus Vaphio!) erinnernd.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 19, Fig. 1 (Abb. 127); Taf. 20, Fig. 2 (Abb. 128); Taf. 20, Fig. 1 (Abb. 129); Taf. 19, Fig. 2 (Abb. 130).
Bibl.: Helbig II, Nr. 1767v. Della Seta, Kat. Nr. 13132, S. 382. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 227, Taf. 42, Nr. 8. Curtis, Memoirs V, Nr. 73, S. 37ff.; Taf. 19 u. 20.

⟨131⟩ Bronzekessel aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.
Höhe: 11 cm. Durchm.: 32,5 cm. Breite der Henkel: 9,7 u. 10,4 cm. Durchm. des Henkelstabs: 1 cm. Breite der Lotosknospe: 8,2 cm. Die beiden, parallel zur Wandfläche (auf zwei rechtwinkligen Abzweigungen) abstehenden Henkel tragen seitlich auf ihrer bogenförmigen oberen Krümmung links und rechts in massiver, gegossener Bronze aufgelötet je einen langgehörnten Stierkopf sowie oben in der Mitte eine ebensolche massive Lotosknospe mit weitgespreizten Kelchblättern, wie sie uns auf dem Kesselwagen, Abb. 132, und im durchbrochenen Relief des Scharnierhenkels, Abb. 133, wieder begegnen wird.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 51, Fig. 2.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1594. Curtis, Memoirs V, Nr. 73, S. 72, Taf. 51, Fig. 1. u. 2.

⟨132⟩ Bronzekesselwagen aus Caere. (Tomba Regulini-Galassi.) Museo Gregoriano, Rom.
Eine rechteckige Platte sitzt auf den Köpfen von vier kleinen männlichen Figuren in Schurzröcken auf, die mit beiden Händen ihre Brustlocken ergreifen und die ihrerseits auf den Enden der Radachsen innerhalb der Räder aufstehen (die Räder: einfache Bleche, aus denen eine Vierblattrosette à jour ausgestanzt ist). In der Mitte der Platte ist ein tiefes, halbkugelförmiges Becken eingelassen (wohl zur Aufnahme

von Holzkohlenglut) und am Rand mit der Platte vernietet. Darüber wölbt sich ein breiter, mit getriebenen Palmetten verzierter Bügel, dessen napfartige Einsenkung in der Mitte, mit fein getriebener Rosette auf dem Grund, wohl zur Aufnahme von Räucherwerk gedient hat. Rings um die Platte, als Geländer dienend: 25 gegossene Blumenkelche (Lotosknospen). Auf den beiden Hälften der Platte selbst die Hauptdekoration (vgl. Fig. 1 im Text, nach Grifi, Mon. ant. di Cere ant., Taf. VI, Fig. 2): je zwei völlig aufgerichtete, auf den Hinterbeinen stehende, einander zugewandte Löwen im Akte der „Begrüßung" (vgl. die sich „begrüßenden" Flügelpferde auf dem Kesseluntersatz, Abb. 99, sowie auf dem Henkel Abb. 134); stilistisch bemerkenswert die spezifisch etrusk. Umbildung der Rückenmähnen zu „Flammen"-Mähnen. Im übrigen kommt für den Stil der sonst gar nicht phönik. anmutenden Behandlung der straffen, schlanken Tierkörperdarstellung vielleicht bereits frühionischer Einfluß in Betracht. – Unser Stück ist das besterhaltene und künstlerisch bei weitem entwickeltste Exemplar einer ganzen Reihe gleichartiger etrusk. Funde, die eine geschlossene Gruppe von spezifisch etrusk. Typus darstellen. So stammen zwei aus Vetulonia (Tomba del Duce und Circolo dei Lebeti), je eines aus Veji, Praeneste und Narce. (Vgl. Randall MacIver, S. 133, und Fig. 46, wo das Exemplar a. d. Circ. d. Lebeti abgebildet ist: es hat einen Kranz geometrisierter Vögel statt Lotosknospen und einen kleineren, schmächtigeren Bügel und ist ohne irgendwelche andere bedeutendere Dekoration, wie alle andern.)

Phot.: Alinari 35615.

Bibl.: Helbig I, Nr. 606. Poulsen, S. 124. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 125. Randall MacIver, S. 203 u. 206; Taf. 37, Nr. 79a u. b.

⟨133⟩ Bronzescharnierhenkel aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Höhe bis zum 1. Scharnier: 17,9 cm. Lnäge des horizontalen Gliedes: 5,9 cm; Breite: 6 cm. Länge des hängenden Gliedes: 5,85 cm; Breite: 5,1 cm. Dieses spez. etrusk. Objekt, dem nahverwandte auch in gleichzeitigen Gräbern Caeres, Marsilianas und Vetulonias gefunden wurden, stellt den unteren Teil einer Scharnierkette dar, an der irgendein großes Bronzeobjekt (vielleicht eine sphärische Kulttrommel, vielleicht ein Räuchergefäß?) festgenietet aufgehängt war, dessen oberer Abschluß, ein fragmentierter Bronzediskus, noch heute ansitzt. Die Scharnierglieder bestehen beim untersten (jetzt horizontalen) aus 6, beim nächstoberen (jetzt herabhängenden) aus 5 Parallelstäben, die mit wiederholten Spulenmustern verziert sind; die Kette nahm also nach oben zu in der Breite ab, da das nächste Scharnierglied nur noch 4 Parallelstäbe (in den Zwischenräumen der 5 herabhängenden) gehabt haben kann; oben wird, wie bei einem Exemplar aus Caere im Museo Gregoriano in Rom, ein Lotosornament den Abschluß gebildet haben. Lotosornamente beherrschen auch das hier erhaltene untere End- und Hauptstück. Ein

zentraler Stamm aus schwerer, gegossener Bronze trägt auf vasenförmiger Verdickung eine große, breitausladende, sechsblättrige Lotosblüte, in der Mitte derselben eine zweite, vierblättrige kleinere; dieser wiederum sitzt eine durchbrochene Arbeit auf, bestehend aus einem U-förmigen doppelten Rahmenstab, auf dessen volutenförmig nach innen gebogenen Enden je 3 Lotosblätter seitlich und auswärts abstehen, und einer Füllung durch 2 im Gegensinn übereinandergestülpte zweiblättrige Lotosknospen, deren obere mit den Kelchblättern die der unteren umgreift.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs V, Taf. 36, Fig. 2.
Bibl.: Della Seta, Kat. Nr. 12966, S. 370. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 126. Randall MacIver, S. 228. Curtis, Memoirs V, Nr. 86, S. 48; Taf. 36, Fig. 1 u. 2.

⟨134 u. 135⟩ Silberbeschlagener Bronzehenkel aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom. (Vorder- und Rückansicht.) Größte Höhe: 12,3 cm. Breite des rechtwinkl. Ansatzes: 9 cm. Breite d. gebogenen Teils: 6 cm. Dieses Objekt ist versehentlich hier unter die Bronzeobjekte eingereiht worden; obwohl sein tragender Kern Bronze, besteht doch sein dekorativer Teil aus getriebenem Silberblech; es ist also der Silbergruppe anzufügen und auch in der Fundtabelle der Silbergruppe nachzutragen. Da es in der vorliegenden Auflage wegen vorgerückter Drucklegung für diese Umstellung zu spät ist, soll sie in der 2. Auflage nachgeholt werden. – Vielleicht der Henkel einer großen Holzvase (da Holzreste noch heute an den Innenseiten der Ansatzflächen vorhanden); diese Vase müßte dann einen sehr scharf eingezogenen Hals gehabt haben, da sonst die Dekorierung der Innenseite des Henkels, wie sie Abb. 135 zeigt, sinnlos gewesen wäre. Die Verzierung ist in flachem Relief in 4 dünne Silberplättchen getrieben, die folgendermaßen verteilt auf den Bronzekern genietet wurden. Auf dem unteren Ansatzstück: ein rechtwinkliges Feld; in der Mitte, zwischen zwei überschlanken, auf langen Hinterbeinen gegeneinander (im assyr. Wappenschema) aufgerichteten und elegant gebogenen, geflügelten Fabeltieren mit zwischen den Beinen eingezogener Schwanzspirale (vgl. Rückenwange des Bronzethrons aus Caere, Abb. 126!), ein ebenfalls überschlankes weibliches Wesen in langem, durch eine Vertikalfalte gespaltenem Rock (die Kopfpartien aller 3 Figuren sind offensichtlich bereits durch die rohe Anbringung der darüber befindlichen Platte zerstört worden); in den Zwischenräumen zwei hochgestielte Palmetten; noch höher gestielte und kompliziertere je rechts und links im Rücken der Tiere. Auf dem gebogenen Streifen sind 3 Figurengruppen. Unten 2 sich in phönik. Weise „begrüßende" Pferde (vgl. den Kesseluntersatz desselben Grabes, Abb. 99, sowie den Kesselwagen Abb. 132 u. Fig. 1 im Text), deren erhobene, vom Beschauer entferntere Vorderbeine in den Knien rechtwinklig umgeknickt sind, so daß die Unterschenkel beider sich abwärts kreuzen; die dem Beschauer näheren Vorderbeine schließen die so gebildete Figur nach unten rhombisch ab und halten mit den gekreuzten zusammen eine vasen-

förmige Palmette in der Mitte; zwischen den dem Beschauer näheren Hinterbeinen halten sie eine phönik. Schalenpalmette, aus deren Mitte eine beidseitig ausladende, hohe Blüte sprießt. In der Mitte des Henkelbogens ein aufrechter, nach rechts gewandter Löwe zwischen zwei ihn angreifenden Kriegern (vgl. das ähnliche Motiv auf den Goldarmbändern aus Caere, Abb. 90–91); im Rücken beider Krieger je eine hochgestielte kleine Palmette. Oben, für umgekehrte Sicht, dasselbe Motiv nochmals wiederholt (aber ohne Palmetten). Auf dem oberen Ansatzblech das Bruchstück eines ursprünglich bedeutend breiteren Reliefs: eine ähnlich gewandete Frau wie auf dem unteren Ansatz, jedoch mit beidseits abstehenden Gürtelenden zwischen 2 ganz gleichen aufgerichteten Fabeltieren, die hier jedoch von der Frau abgewandt sind; Palmettenstiele fehlen; dagegen sind auf beiden abgebrochenen Seiten je ein Bein von noch weiteren Tieren sichtbar. – Die Rück- bzw. Innenseite des Henkels weist eine Silberplatte mit den wohlbekannten, stempelgetriebenen Tiermustern auf: ein breiterer Streifen in der Mitte wiederholt neunmal einen nach links schreitenden Löwen mit offenem Rachen und bogenförmig über den Rücken erhobenem Schweif; darüber, auf doppelter Punktlinie als Streifenteilung, ein schmalerer Streifen von 9 nach links schreitenden Pferdchen und einem Löwen mit zurückgewandtem Haupt am Ende des Streifens; unter dem Mittelstreifen, für umgekehrte Sicht, ein Streifen von 10 ebensolchen Pferdchen; quer über die Enden des Bogens nochmals je 3 solcher; alle diese in kleinerem Maßstab als die Löwen des Mittelstreifens. Als Rahmen des Ganzen links und rechts je ein Flechtbandstreifen.
Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 27, Fig. 1 u. 2.
Bibl.: Helbig II, Nr. 1576. Poulsen, S. 123f., Abb. 123–133. Pinza, Mater., Taf. 16 u. 17. Curtis, Memoirs III, Nr. 31, S. 49, Taf. 27.

⟨136 u. 137⟩ Zwei Bronzegürtel aus Praeneste. (Tomba Barberini.) Museo Villa Giulia, Rom.

Gesamtlänge: 46,5 cm. Höhe am Scharnier: ca. 6 cm. Länge des Mittelstücks: 19 cm; der Seitenstücke: 13,3–14,2 cm. Höhe der Seitenenden: ca. 12,5 cm. Zwei ursprünglich völlig identische Exemplare, bestimmt, wie die Perforation am Rande zeigt, auf einen Untergrund von Stoff oder Leder (vielleicht Bruststück eines Pferdegeschirres?) aufgenäht zu werden, jedes bestehend aus drei durch Scharniere verbundenen Blechen; das mittlere ellipsenförmig, die beiden äußeren trapezförmig und mit je einem von einem sehr starken, massiven Ring umgebenen Loch am Ende (zur Aufnahme einer Schließe, doch wohl von einem Pferdegeschirr eher als von einem menschlichen Gürtel). – Die Dekoration besteht ausschließlich in gravierter Zeichnung. In der Mitte des Mittelstücks, als vertikale Hauptachse der ganzen Dekoration sind zwei „kyprische" Palmetten übereinandergebaut (jede bestehend aus einem Doppelvolutenfuß, der oben eine phönik. Schalenpalmette trägt); unten links und rechts je eine kleinere, vom Fuß abgezweigte, gestielte (Seiten-) Palmette; über

diesen springen beidseitig je ein großer geflügelter Löwe (mit offenem Rachen, ohne Zunge) gegen die obere der Zentralpalmetten an, diese mit den vom Beschauer entfernteren Tatzen greifend, während die beiden näheren Tatzen beider Löwen sich in Abb. 136 auf kleinen Seitenpalmetten, in Abb. 137 auf die untere Zentralpalmette stützen. Von den zwei Flügeln ist immer nur einer dargestellt, bereits in ausgesprochener (ionischer) Sichelform; die Schweife sind S-förmig erhoben. Die Seitenbleche zeigen übereinstimmend das folgende Motiv: auf dem langen Stamm einer nach auswärts umgelegten langgestielten Palmette schreitet je eine männliche geflügelte Sphinx hocherhobenen Hauptes vom Gürtelzentrum weg, alle zeigen beide Flügel, den vorderen wie die Löwen des mittleren Feldes, den hinteren neben der Brust hervor nach vorn aufwärts geschwungen. Alle tragen „assyr." Spitzbart und eine „hettit." Lockenperücke („Glockenfrisur" mit seitlich und hinten aufgebogenen Endlocken).

Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom zu Memoirs, Taf. 34, Fig. 2 (Abb. 136) u. Fig. 1 (Abb. 137).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1766e. Della Seta, Kat. Nr. 13201–02, S. 373. Randall MacIver, S. 227. Curtis, Memoirs V, Nr. 83, S. 46f.; Taf. 34.

⟨138u.139⟩ Zwei Bronzezierstücke von Möbelenden aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Abb. 138. Länge: 8,7 cm. Höhe (bis zu den Ohrenspitzen): 9,35 cm. Abb. 139. Höhe (hinten): 6,2 cm. Zwei von vier ähnlichen Stücken desselben Grabes. Daß sie auf Holz aufgenagelt waren, beweisen die beträchtlichen Reste von Holz, die sich bei einigen (insbesondere Abb. 139) in den durchweg hohl gearbeiteten, zur Aufnahme der Holzpfosten stets auf einer Seite offenen Figuren erhalten haben, wo sie durch rundköpfige Quernägel festgehalten wurden. Das Stück Abb. 138 war durch ein Querblech zwischen den Vorderbeinen, in dem noch ein Nagel steckt, sowie durch einen inwendig im Zentrum des (nach unten offenen) Leibes herabkommenden Nagel auf dem Holz befestigt; und zwar dies offensichtlich auf einem vertikalen Pfosten als Krönungsfigur (etwa an der Rückenlehne eines Thrones); während das Stück Abb. 139 auf einen Horizontalpfosten gefügt war (etwa als das vordere Ende einer Armlehne). Dargestellt ist in Abb. 138 – in frei dem Zweck angepaßter, jedoch sehr ausdrucksvoller Weise – ein Raubtier des Katzengeschlechts, mit über den Rücken geringeltem Schwanz, langen, spitzen Ohren und weit offenem Rachen mit Hängezunge; die Augen sind durch zwei runde, aufgesetzte Klümpchen dargestellt. In Abb. 139 ist ein undefinierbares, sehr kurzbeiniges Tier dargestellt, mit weit offenem Rachen (und je zwei Zähnen oben und unten) und kurzen, niedergelegten Ohren; die Augen sind ausgehöhlt, mit weißer Paste (als Darstellung der Iris) gefüllt; in dem Loch in der Mitte derselben stellte einst ein farbiges Einlegematerial (wohl Bernstein) die Pupillen dar. – Diese Objekte gehörten vielleicht einst zu dem-

selben Prunkmöbel, wie die auf den zwei folgenden Abbildungen wiedergegebenen, oder zu einem solchen, das mit letzterem irgendwie kombiniert war (Thron, auf einen Wagen gestellt?).

Phot.: Originalph. d. Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 67, Fig. 1 (Abb. 138) u. Fig. 5 (Abb. 139).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1596. Curtis, Memoirs V, Nr. 92 (Abb. 138) u. Nr. 94 (Abb. 139); S. 76 u. 77, Taf. 67 u. 68.

⟨140 u. 141⟩ Zwei Bronzezierstücke von Möbelenden aus Praeneste. (Tomba Bernardini.) Museo preistorico, Rom.

Längen der sich kreuzenden Zylinder (bis zum Löwenmaul): 22–23,5 cm. Höhe der Figuren: 8–9 cm. Beide – durch Bruch und Oxydation außerordentlich mitgenommenen – Objekte haben dieselbe Struktur, aber verschiedene rundplastische Dekoration. Sie bestehen aus je zwei sich im rechten Winkel treffenden und mit ihren figurierten Enden sich kreuzenden Hohlzylindern (von denen der auf unserer Abbildung von hinten kommende nur auf Abb. 141 einigermaßen erkennbar ist), in denen noch heute Holz steckt, die also horizontale Ecken eines Möbels bildeten (vielleicht eher eines Totenwagens als eines Totenbettes des im Grab Beigesetzten, auf welchem dann auch der Thron gestanden haben mag, zu dem vermutlich die Objekte der beiden vorhergehenden, soeben besprochenen Abbildungen gehörten). Die vier Enden der Zylinder sind alle identisch gearbeitet: sie bäumen sich in Form eines Panther- oder Löwenvorderteils mit spitzen, hochgestellten Ohren empor; die Vorderbeine sind parallel vorgestreckt (Abb. 141 rechts ganz erhalten; Abb. 140 rechts das nähere Bein abgebrochen); die fletschenden Rachen (mit derselben übergroßen Nasenpartie wie Abb. 138) zermalmen in höchst singulärer Weise menschliche Körper: sie beißen ihnen von unten her zwischen den Oberschenkeln den Unterleib ab; die Beine sind beidseits des Löwenkopfes ausgespreizt, der Körper hängt mit Kopf und Armen hintenüber abwärts, zwischen die Löwenpranken. Auf der Kreuzungsstelle der Zylinder steht, diagonal vom Möbel weggerichtet, in einem Fall (Abb. 140) ein Löwe mit monströs verdicktem Nasenteil, hängender Zunge und hängendem, am Ende aufgeringeltem Schweif (Höhe des Löwen: 8,5 cm); im andern Fall (Abb. 141) eine nackte männliche Figur (9 cm hoch) mit hochgehobener rechter Hand und ausgestreckter Linken, die einen unerkennbaren Gegenstand hält; ihr Haupt ist von einer höchst merkwürdigen sieben- (ursprünglich acht-)teiligen Federkrone bekrönt, wie sie auf altsyr. Reliefs häufig vorkommt und wie sie auf unseren Objekten auch die anderen drei menschlichen Figuren tragen (davon ist ausgenommen die eine, hinter dieser auf Abb. 141 halb versteckte, die einem Kentauren gehört und eher einen Lotosbusch auf dem Kopf zu tragen scheint). Auf Abb. 140 folgt nun links eine ebensolche nackte, federbekrönte männliche Figur (8,3 cm hoch), beide Unterarme, bei angepreßten Oberarmen, gegen den Löwen hin wagrecht vor-

gestreckt; hinter dieser Figur ein kleiner, ebenfalls zum zentralen Löwen hin gerichteter Kentaur, mit Menschengesicht und (stilistisch höchst bemerkenswert) einer ausgesprochen syr.-hettit. Spirallocke im Nacken, die fast bis zu dem hintenübergerollten Schweif reicht. Rechts bzw. auf unserer Abbildung hinter dem zentral stehenden Löwen folgt eine ebenfalls diesem zugewandte und ebenfalls federbekrönte männliche Figur mit (wie es scheint) rechts geschultertem Schwert; hinter ihr wieder ein nach dem Mittelpunkt der Ecke gerichteter Kentaur, jedoch mit vom Möbel abgewandtem Kopf. Auf Abb. 141 folgt links von der zentralen, federbekrönten Männerfigur (an Stelle einer ebensolchen, wie beim anderen Objekt) ein von dieser abgewandt stehender, um seinen Menschenkopf gekommener Kentaur (die Vorderfüße des Vierfüßlers sind Menschenfüße); gegen diesen eilt von links im arch. Knielaufschema eine andere federbekrönte nackte Männerfigur, die Linke auf dem linken Knie, den rechten Unterarm ausgestreckt (die Hand abgebrochen), am rechten Oberarm einen Ring (vielleicht war diese Figur als weibliche gemeint). Rechts von der zentralen Figur (bzw. auf unserer Abbildung hinter dieser) folgte ehemals (ebenfalls an Stelle einer – bei Abb. 140 – menschlichen Figur) wieder ein Kentaur, der jedoch verschwunden ist (nur die Löcher auf dem Zylinder zur Aufnahme der Nietpfropfen sind erhalten); weiter hinten, auf dem Ende des Zylinders, noch einmal ein Kentaur (8 cm hoch), dem die Menschenfüße weggebrochen sind, dessen Menschenleib und -kopf jedoch noch auf dem Pferdehinterleib aufrecht stehen; er bewegt den rechten Arm kräftig nach vorn, der Zentralfigur zu; eine starke Haarfülle trägt an Stelle der aufwärts gespreizten Federkrone eine Krone von nach abwärts gebogenen Blättern (s. Abb. 141, hinten oben!), die wohl eine Lotoskrone darstellen soll.

Phot.: Originalph. der Amer. Acad. in Rom zu Memoirs III, Taf. 66, Fig. 2 (Abb. 140) u. Taf. 65, Fig. 2 (Abb. 141).

Bibl.: Helbig II, Nr. 1596. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 144. Curtis, Memoirs III, Nr. 90 (Abb. 141), S. 82f., Taf. 65; Nr. 91 (Abb. 140), S. 84, Taf. 66.

⟨142⟩ Bronzeschließe von einem Pferdegeschirr aus Murlo ⟨Siena⟩. Museo Communale, Siena.

Maße jedes der beiden Rechtecke: 7,7 cm hoch, 7,5 cm breit. Gesamtlänge: 20 cm. Ein Beispiel der in ganz Mittelitalien in archaischer Zeit sehr verbreiteten „Technik der durchbrochenen Figuren im Rahmenwerk". (Andere, vielleicht etwas spätere Beispiele, aus Foligno und Marsiliana, in Abb. 153 u. 154). Diese Technik ist, wie Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 133, ausführt, eine typisch spätmyken. Erbschaft, die sich auch auf Kreta selbst bis in archaische Zeit (dieselbe, der unser Stück angehört) zu halten vermochte. (Vgl. oben, Text S. 84, in der großen Anmerkung; wo ich übrigens zu erwähnen vergaß, daß Karo selbst solche durchbrochenen, gegossenen Zierstücke aus der Zeusgrotte auf Kreta zu einem Kesselwagen zusammenzusetzen vermochte). – Die Formen der beiden Tierfiguren unseres Stückes sind schon die

überschlanken, spielerischen des ionisierend-orientalisierenden Stils in Etrurien (vgl. die Tierformen auf dem Bronzethron aus Caere, Abb. 126, auf dem Kesselwagen von ebendort, Abb. 132, und auf dem versilberten Bronzehenkel, Abb. 134).
Phot.: Durch Güte des Herrn Dr. R. Bianchi-Bandinelli, Siena.
Bibl.: Bianchi Bandinelli, Notizie degli Scavi, 1926, S. 167 (Erstpublikation).

⟨143⟩ Löwenkopf. Mittelstück eines Bronzevotivschildes aus Monteromano. Antiquarium, Berlin.

Über Schilde im allgemeinen ist bereits oben, zu Abb. 121 u. 122, gesprochen worden; über chaldische Parallelen spez. zu unserem vorliegenden Stück besonders in der Beschreibung zu Abb. 114–115. – Dieses vertritt eine andere Klasse der etrusk. Schilde (als die stempelgetriebenen aus Caere und Narce, Abb. 121 u. 122): die der gewölbten Rundschilde. So weit ich sehe, sind diese in Italien ausschließlich in und um Tarquinii heimisch, jedenfalls für dieses Zentrum besonders charakteristisch. (Auch Monteromano, der Fundort unseres Stückes, liegt nur etwa eine Stunde landeinwärts von Tarquinia). Ihre Bestimmung war aber genau dieselbe wie die der andern Schilde: sie schmückten Wand- und Deckenfelder der Kammergräber und hatten ausgesprochen religiöse Bedeutung, die an den Schildkultus in Altkreta erinnert (wo eine Gottheit in Schildform verehrt wurde, wenn die Schildform auch eine andere war). Das Charakteristikum unserer Gruppe ist, außer dem breiten Rundwulst, der eine starke zentrale Depression umkreist, die Verzierung der letzteren selbst durch hochplastische, aus Bronzeblech getriebene, angenietete Köpfe von Tier- und Fabelwesen. Und zwar gibt es danach zwei Klassen: die Löwen- und die Acheloos-Klasse der gewölbten Rundschilde. Unser Exemplar ist ein typischer Vertreter der Löwenklasse. (Für die Acheloosklasse steht Abb. 144, sowie die vom Schild selbst isolierten Köpfe, Abb. 145–146.) Der Kopf ist eher allgemein katzenartig als spezifisch löwenartig gebildet; der Rachen ist stets, wie bei diesem Stück, weit aufgerissen, die ausgeschnittenen Augen sind mit weißem und schwarzem Smalt gefüllt, um Iris und Pupille zu kennzeichnen; die Kopfmähne ist stereotyp in einen Kranz von aufstehenden, an den Enden gerollten Stirnlöckchen umstilisiert.
Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin.
Bibl.: Mus.-Nr. 7455. (Vgl. Helbig I, zu Nr. 600: über eine Anzahl verwandter Stücke im Mus. Gregor., Rom. Vgl. auch Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 143–144.)

⟨144⟩ Achelooskopf. Mittelstück eines Bronzevotivschildes aus Tarquinii. Museo Nazionale, Tarquinia.

(Vgl. Beschreibung zu Abb. 143!) Dieses Exemplar ist ein typischer Vertreter der Acheloosklasse der gewölbten Rundschilde. Das heißt: an Stelle des Löwenkopfes tritt die „keilbärtige Maske eines Gottes mit kurzen Hörnern und Tierohren" (Helbig). Es ist Dionysos als Flußgott („Dionysos-Hebon") oder „Acheloos", jeden-

falls eine Fruchtbarkeitsgottheit, eine Abbreviatur des samenreichen Mannstieres. (Vgl. die Mannstiere auf dem Giebelfresko des Hauptraums der Tomba dei Tori in Tarquinia, also am selben Ort, wo diese Schilde heimisch waren!) In unserem Exemplar sind die Augen besonders groß und eindrucksvoll mit Smalt eingelegt sowie besonders schief (schlitzäugig) geschnitten; Haar und Bart gehen in langen, parallelen, schnurartig gedrehten Locken ineinander über; die Stirnhaare fallen in zwei Reihen von am Ende gerollten, langen Löckchen nach vorn; quer über die Stirn läuft unorganisch, wie eine aufgesetzte Krone, genau derselbe stilisierte Kranz emporstehender Löckchen, wie er die Stirnmähne des Löwen, Abb. 143, bildet. Die Maske ist eingefaßt von einem abstehenden Kreisteller von ionisierendem Zungenmuster.

Phot.: R. Moscioni, Rom.

Bibl.: (Vgl. Helbig, wie zu Abb. 143: auch über Acheloostypen in Rom. Vgl. auch Karo, wie oben zu Abb. 143).

⟨145 u. 146⟩ Zwei Achelooskopfe. Mittelstücke von Bronzevotivschilden aus Tarquinii. Antiquarium, Berlin.

Vgl. Beschreibungen zu Abb. 143 u. 144! Zwei aus dem Mittelfeld gewölbter Rundschilde gelöste Acheloosmasken von weniger hieratischem, etwas mehr in der Richtung der „Naturähnlichkeit" (der „Vermenschlichung") entwickeltem Typus: die Augen bedeutend weniger schief geschnitten; die Haare mit der Bemühung gearbeitet, den natürlichen Fall wiederzugeben. Quer über der Stirn bleibt dennoch die Erinnerung an den emporstehenden Löckchenkranz festgehalten.

Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin.

Bibl.: Mus.-Nr. Fr. 1310–11. (Vgl. die Bibl. zu Abb. 143–144.)

⟨147 u. 148⟩ Drei Bronzemasken (neben einer tönernen) aus Chiusi. 147: Museo Communale, Chiusi. 148: Museo archeologico, Florenz.

Diese Bronzemasken waren dazu bestimmt, den – in primitiver Form den menschlichen Körper darstellenden – tönernen Aschenurnen um den Hals gebunden zu werden und somit das Bildnis des Toten darzustellen. Es ist die erste ausgesprochene Bemühung um die bildnishafte Naturwahrheit des menschlichen Antlitzes in Etrurien, eine Bemühung, deren Anfänge gewiß noch ins 8. Jahrhundert hinauf reichen. In der Tat hat sich unter den zahlreichen gefundenen Exemplaren, die sämtlich der Chiusiner Region angehören (wo eben, im Gegensatz zu Meer-Etrurien, ausschließlich kremiert wurde), keine einzige gefunden, die einer anderen völlig gleich sähe; mit einem Wort: s'e geben in ihrer Gesamtheit im Prinzip getreu die unendliche Variation des menschlichen Antlitzes in se nen individuellen Erscheinungen wieder. Die Naturwahrheit ist bei der tönernen Maske (Abb. 148, rechts) gewiß deshalb am größten, ja fast erschreckend, weil sie vom Gesicht des Toten selbst direkt abgenommen oder

zum mindesten vor ihm selbst geformt wurde; sie war vielleicht nur als Modell für die danach herzustellende Bronzemaske gedacht. Jedenfalls stehen wir hier an der Wiege der sog. „italischen" Porträtkunst, die bis herab in die Renaissance, ja bis heute, stets ein besonderer Ruhmestitel der italienischen Kunst aller Epochen (im Gegensatz zur griech.) gebildet hat. Diese Bildniskunst aber ist eine ureigene Schöpfung der Etrusker. – Die denkwürdige Tatsache, daß die einzige strenge Parallele der Alten Welt zu dieser Totenmaskenkunst die Goldmasken aus den Schachtgräbern von Mykene sind, ist oben im Text, S. 83 (in der großen Anmerkung über die kret.-etrusk. Kulturparallele) in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung gewürdigt.

Phot.: R. Moscioni, Rom (Abb. 147); Mus.-Verwaltung, Florenz (Abb. 148).

Bibl.: Randall MacIver, S. 233f., Taf. 43, Nr. 1. Ducati, Storia, S. 129, Fig. 123.

⟨149⟩ Eisernes Rutenbeil ⟨Labrys⟩ aus Vetulonia. (Tomba del Littore.) Museo archeologico, Florenz

Breite der Doppelaxt: 27 cm. Über Herkunft, Bedeutung und Sinnwandel der Labrys bzw. Bipennis (Doppelaxt) vgl. oben, Text S. 84f., am Schluß der großen Anmerkung über die kret.-etrusk. Kulturparallele. (Vgl. auch meine „Geburt des Abendlandes", S. 184f., wo übrigens der Irrtum zu korrigieren ist, daß diese etrusk. Bipennis aus der Tomba del Duce – statt, wie es heißen soll, aus der Tomba del Littore – stamme). Hier sei noch hinzugefügt, daß L. A. Milani, der ehemalige Direktor des Mus. arch. in Florenz, der das Glück hatte, die unendlichen Schätze von Vetulonia, die Isidoro Falchi ans Licht förderte und unter denen sich auch dieses Rutenbeil befand, zu bergen und der ein großer Kenner der oriental. Archäologie war, die Bipennis (Studi e Materiali I, S. 35f.; vgl. auch Notizie degli Scavi, 1895, S. 31) als hettit. Ursprungs erklärte und dabei auf das Hauptrelief von Iasili-kaia (Puchstein, Reisen in Kleinasien, Taf. X) hinwies, wo einer der auf Löwen stehenden Götter die Bipennis geschultert trägt (übrigens, wie ich hinzufügen möchte, in genau derselben Art gezeichnet, wie sie auf der Vetuloneser Stele des Aules Pheluskes, hier Abb. 197, dargestellt ist); das kann jedoch nicht den hettit. Ursprung, sondern lediglich die Tatsache beweisen, daß die Bipennis auch bei den Hettitern als göttliches Symbol und Attribut gewertet wurde, wie im ganzen vorhellenisch-ägäischen Kulturkreis, zu dem die Hettiter ja (besonders, wenn man ihre westliche Herkunft bedenkt) gewiß zu zählen sind, und besonders hoch in Kreta, dem Zentrum dieser Kultur. Milani erwähnt auch die doppelte Bedeutung der Bipennis als „landwirtschaftlicher und militärischer" Gebrauchsgegenstand: diese Begriffe spiegeln jedoch die ursprüngliche Bedeutung des Symbols, als das der Einheit männlicher und weiblicher (mütterlicher und väterlicher, chthonischer und uranischer) Macht und Fruchtbarkeit, nur rationalistisch gebrochen wieder. Diese Urbedeutung des Symbols tritt auch in der Tatsache zutage (die Milani eben-

falls erwähnt, jedoch nicht voll zu deuten weiß), daß die Bipennis das bevorzugte Attribut ursprünglich doppelgeschlechtlicher Gottheiten wurde, wie des „pelasgischen“ Zeus und des „Janus“. – Als Attribut der weltlichen Macht – natürlich immer noch in strengster Verbindung mit der religiösen Bedeutung, da ja der etrusk. Adel Priesteradel war – scheinen zuerst die Etrusker das Sympol verwendet zu haben; jedenfalls haben sie es in dieser Verwendung den Römern vererbt (bei denen dasselbe seiner ursprünglichen religiösen Bedeutung völlig entkleidet wurde). Auch das spezifisch „politische“ Attribut des Rutenbündels scheint eine etruskische Erfindung zu sein; jedenfalls begegnen wir ihm nirgends in früheren Darstellungen, weder in Kreta, noch in Kleinasien; und gewiß ist seit dem Fund dieses etrusk. Rutenbeils im Jahre 1897 erwiesen, daß auch das Rutenbündel keine röm. Erfindung war. – Dieses eiserne Rutenbeil aus dem Grab eines etrusk. Machthabers aus dem hohen 7. Jahrh. v. Chr. mag hier, wenn es auch nicht einen Kunstgegenstand darstellt, doch als Symbol dafür stehen, daß die „tyrrhenischen“ Etrusker die höhere Kultur, von deren erstem, gewaltigem Ausbruch wir bis hierher Zeuge gewesen sind, in der Tat aus dem Osten, aus dem Bereich der vorhellenisch-ägäischen Kulturblüte hierher nach Mittelitalien verpflanzt haben, um sie hier auf ihre späteren Besieger, die Römer, weiter zu vererben! Wir wissen längst durch die Überlieferung der klassisch-römischen Literatur, daß dieses Herrschaftszeichen den Römern mitsamt dem kurulischen Stuhl und der purpurgesäumten Toga und vielem anderem mehr von den Etruskern vererbt worden ist, und zwar, daß sie von der alten Zwölfstadt Vetulonia auf Rom übertragen wurde. Darum hat der glückliche Entdecker und Ausgräber Vetulonias, Isidoro Falchi, sogleich nach dem Fund dieses Rutenbeils auf die Stelle bei Silius Italicus (VIII, 485–7) hinweisen können:

„Maeoniaque decus quondam Vetulonia gentis
bissenos haec prima dedit praecedere fasces;
et iunxit totidem tacito terrore secures.“

Phot.: Alinari 45853.

Bibl.: Isidoro Falchi, Not. d. Scavi 1898, S. 141ff. Milani, S. 219. Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 115. Randall MacIver, S. 125 u. 145, Fig. 56.

ZWEITE ABTEILUNG
BIBLIOGRAPHISCHER KATALOG DER ÜBERGANGSEPOCHE

I. BRONZEPLASTIK

1. BRONZERELIEFS

⟨150 u. 151⟩ Zwei italisierende Bronzedisken (von Riemengehängen) Archäolog. Seminar, Göttingen. Phot.: Deutsches archäologisches Institut, Rom Nr. 2881 (Abb. 150) und Nr. 2820 (Abb. 151). Bibl.: Vgl. Pinza, Mat., S. 154f. Taf. 3, u. Fig. 104 (S. 157). Mon. Linc. X, Kol. 354f., sowie XVI, S. 470ff. Catal d. Collez. Saulini (in: Vendita Sangiorgi), S. 85, Nr. 190. Vgl. ferner: Ducati, S. 146 Fig. 154 (zwei).

⟨152⟩ Gepreßtes Bronzerelief: Löwe und Panther, einen Hirsch zerfleischend. Antiquarium, Berlin. Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin. Bibl. Führer durch das Antiquarium I, S. 71 (Mus.-Nr. 2174). Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 80, Fig. 1.

⟨153⟩ Zwei italisierende Gefäßhenkel ⟨durchbrochene Reliefs⟩ aus Foligno. Antiquarium, Berlin. Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin. Bibl.: Führer I, S. 68 (Mus.-Nr. 7107). Pernice, Österr. Jahresh. VII, 1904, S. 162f., Abb. 73–74 Petersen, ebenda, VIII, 1905, S. 70f. Gàbrici, Mon. Linc., XXII, 1913, Kol. 581f. (Üb durchbrochene Rel. vgl. oben, Beschreibung zu Abb. 142.)

⟨154⟩ Bronzene Gürtelschließe aus Marsigliana d'Albegna. (Circolo di Perazzeta.) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz Bibl.: (Über durchbroch. Rel. vgl. oben, Beschreibung zu Abb. 142).

⟨155⟩ Zwei bronzene Pferdestirnbleche aus Marsiliana d'Albegna. (Circolo di Perazzeta.) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Minto, Mars., S. 270f., Fig. 29, Taf. XXVI. Randall Mac Iver S. 188, Fig. 63. Ducati, S. 191f., Fig. 204.

⟨156⟩ Bronzeschmuckplatte: Eros, den getöteten Memnon entführend ⟨aus Chiusi?) Höhe: 18 cm.

⟨157⟩ Bronzeschmuckplatte: Thetis, Achill die Waffen reichend (aus Chiusi)? Höhe: 19 cm. (Vielleicht von einem Dreifuß.) Beide: Museo arche-

ologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Vgl. Milani, S. 131, Taf. XX–XXI. Minto, Mon. Linc., XXVIII, 1922, Kol. 253f., Taf. I. Ducati, S. 194, Fig. 209 (Abb. 157) und 211 (Abb. 156).

⟨158⟩ Bronzerelieffragment von einem Prunkwagen aus Castello San Mariano (Perugia). Längsseite.

⟨159⟩ Teilstück von Abb. 158: Herakles erlegt den kalydonischen Eber.

⟨160⟩ Teilstück von Abb. 158: Meerdämon. Glyptothek, München. Länge: 1,11 cm. Phot.: F. Bruckmann, München. Bibl.: Brunn-Bruckmann, Ant. Denkmäler, Taf. 589 (mit Text von Furtwängler). Furtwängler, Kl. Schr. II, S. 331ff., Taf. 33–34. Brunn, Beschr. d. Glyptothek I, S. 42. Petersen, Röm. Mitt. 1894, S. 253–319. Wolters, Führer durch die Glyptothek, S. 16–17. Ducati, S. 278, Fig. 285. (Andere Fragmente desselben Fundes: Ant. Denkm. II, Taf. XI–XV [in Perugia, Mus. dell' Universito]; dazu Helbig I, S. 401; II, S. 334f.; Poulsen, S. 134, Anm. 4; Ducati, S. 280 u. Fig. 289.)

⟨161⟩ Bronzerelieffragment von einem Prunkwagen aus Castello San Mariano (Perugia).
Schmalseite: Gorgona als Löwenwürgerin (nach Milani: Kyrene, zwei Hypokampen und zwei Schwäne gebärend). Länge: 59 cm. Glyptothek, München. N. B. Das Relief hat im Original unten genau denselben ion. Zungenmusterstreifen wie Abb. 158; dieser mußte in der Reproduktion jedoch techn. Rücksichten geopfert werden. Phot.: F. Bruckmann, München. Bibl.: Brunn-Bruckmann: Ant. Denkm., Taf. 588. Milani, Studi e Mat. II, S. 73, Fig. 249. Ducati, S. 278f., Fig. 284. (Vgl. im übrigen die Bibl. zu Abb. 158ff.) Rekonstruktionsversuch – Zusammenstellung sämtl. Fragmente zu einem Thronwagen – photographiert auf Photogr. Nr. 1416 des Dtsch. arch. Inst. in Rom (vgl. dazu: Röm. Mitt 1894, S. 256f.).

⟨162 u. 163⟩ Zwei Tierfriese von einem Prunkwagen (?) aus Perugia.

⟨164 u. 165⟩ Tiergiebel und Tierfries von einem Prunkwagen (?) aus Perugia.

⟨166⟩ Sphinx (Halbgiebel von einem Prunkwagen [?] aus Perugia.
Sämtliche 5 Reliefs (Abb. 162–166): Antiquarium, München. Phot.: Mus.-Verwaltung, München. Bibl.: Weickert, Führer durch d. Mus. ant. Kleink., S. 4.

⟨167⟩ **Bronzediskus aus Orvieto: Gorgona im Knielauf die Löwen würgend.**
(Mittelstück von einem Votivschild?) Museo Faina, Orvieto. Phot.: Alinari, 32756. Bibl.: Körte, Arch. Ztg. 1877, S. 110f., Taf. 11, 1. Perali, Orvieto etrusca, 1905, S. 47, Fig. 16; Derselbe, La sapienza dei Simboli, Orvieto 1921, Taf. I, 1. Ducati, S. 193, Fig. 208.

2. TIERBRONZEN

⟨168⟩ **Greifenprotomen von einem Wagen (?) aus Brolio.**

⟨169⟩ **Bronzelamm aus Brolio.**

⟨170⟩ **Bronzehirsch aus Brolio.** Alle drei: Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 228–229. Pernier in: „Dedalo" II, 1922, S. 485f.

⟨171 u. 172⟩ **Bronzelöwe aus Perugia.** (Seiten- und Vorderansicht.) Antiquarium, München. Phot.: Mus.-Verwaltung, München. Bibl.: Weickert, Führer, S. 4.

⟨173 u. 174⟩ **Bronzelöwe** (Vorder- und Rückenansicht, letztere ohne Schweif). Früher: Sammlung Arndt, München. Phot.: Dtsch. archäolog. Inst., Rom.

⟨175⟩ **Mit vier Löwen verziertes Bronzefahrgestell** (Kesselwagen?). Museo preistorico, Rom. Phot.: R. Moscioni, Rom.

3. BRONZESTATUETTEN

⟨176⟩ **Fragment einer Bronzestatuette: Männliche Büste.**

⟨177⟩ **Fragment einer Bronzestatuette: Weibliche Büste.** Beide: Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 138 (unter Nr. 79262–63 als Büsten des „Calu-Tifon" und der „Tifanati", „des Königs und der Königin des etrusk. Hades" erklärt).

⟨178⟩ **Hermenartige weibliche Bildnisstatuette (Xoanon).** Museo archeologico, Florenz. Höhe: 24 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 138 (unter Nr. 27, wo als „Aisera" oder „Thufltha", die etrusk. Muttergöttin", erklärt), Taf. XXIX.

⟨179⟩ Weibliche Bildnisbüste aus getriebenem Bronzeblech, aus Vulci. (Grotta d'Iside, Polledrara.) British Museum, London. Höhe: 27,2 cm. Phot.: Mansell, London. Bibl.: Walters, Catal. of bronc. (Mus.-Nr. 434). Guide to the Dep. of Gr. a. Rom. Ant., S. 134. Poulsen, S. 97 u. Abb. 101 (für die ganze Büste), S. 143 u. 160 u. Abb. 162 (für das Basisrelief). Pinza, Mat., Taf. 13. Ducati, S. 188f., Fig. 200 (3 verschiedene Ansichten).

⟨180⟩ Zwei weibliche Bronzestatuetten (Stützfiguren) aus Brolio (?). Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: (vgl. die Bibl. zu Abb. 181–183).

⟨181, 182 u. 183⟩ Vier Bronzestatuetten (Stützfiguren) aus Brolio. Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz (Abb. 181 u. 182), Brogi (Abb. 183). Bibl.: Milani, S. 51 u. 228f., Taf. LXXVIII. Pernier in: „Dedalo" II, 1922, S. 485f. Ducati, S. 185, Fig. 198 (zwei).

⟨184 u. 185⟩ Zwei kämpfende Krieger aus Brolio. Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: (vgl. die Bibl. zu Abb. 181–183).

⟨186⟩ Zwei weibliche Stützfiguren. Museo Gregoriano (Vatikan), Rom. Phot.: Alinari 35548.

⟨187⟩ Geflügelte Gottheit aus Perugia (mit assyr. Flügelansatz). Antiquarium, Berlin. – Höhe: 14 cm. – Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin. Bibl.: Mus.-Nr. Fr. 2153. Führer I, S. 28. (Vielleicht von einem Prunkwagen, wie 2 ähnliche in Perugia: Petersen, Röm. Mitt. 1894, S. 303, Nr. 27.)

⟨188⟩ Primitive ⟨italisierende) Kriegerstatuette. British Museum, London. Höhe: 18 cm. Phot.: Mansell, London.

⟨189⟩ Jüngling aus Etrurien. (Vermutlich aus Chiusi.) Antiquarium, Berlin. Höhe: 46 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Berlin. Bibl.: Mus.-Nr. Fr. 2159. Führer I, S. 20.

⟨190 u. 191⟩ Männliche Bildnisstatuette aus Elba. Museo Nazionale, Neapel. Phot.: Durch Güte des Herrn Dir. Prof. Maiuri, Neapel. Bibl.: Alt. Bronzestatuetten-Inventar, Nr. 5534. Ruesch, Guida d. Mus. Naz., S. 367, Nr. 1512. Publiziert v. Giglioli, Studi Etruschi II, S. 49–54, Taf. IV, Fig. 1–3.

⟨192⟩ Mädchen aus Chiusure (Siena). Museo Communale, Siena. Phot.: Durch Güte des Herrn Dr. Bianchi Bandinelli, Siena. Bibl.: Publiziert von Bianchi Bandinelli, Rassegna d'arte senese, 1927, S. 108.

⟨193⟩ Jüngling aus Marzabotto. Sammlung Conte Aria, Marzabotto. Phot.: Privataufnahme.

⟨194⟩ Jüngling aus Perugia. Antiquarium, München. Phot.: Mus.-Verwaltung, München. Bibl.: Mus.-Nr. 102. Weickert, Führer, S. 4.

⟨195⟩ Bärtiger Mann aus Castello bei Florenz. Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 138 (unter Nr. 77431).

⟨196⟩ Androgyne Gottheit aus Isola di Fano. Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 138 (unter Nr. 72725.

II. STEINPLASTIK

1. RELIEFS

⟨197⟩ Grabstele des Aules Pheluskes aus Vetulonia (Kalkstein). Museo archeologico, Florenz. Höhe des ganzen Steins (Sockel hier fortgelassen): 1 m, Breite: 50 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 219. Ders., Italici ed Etruschi, S. 19f., Taf. XVII. Randall MacIver, S. 115 u. 125. Ducati, S. 182, Fig. 190.

⟨198⟩ Grabstele des Larth Atharnies aus Pomarance (Volterra). (Travertin.) Museo archeologico, Florenz. Höhe: 1,08 m. Breite: 50 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 224–225. Ders., Ital. ed Etr., S. 22, Taf. XVIII, Fig. 18. Randall MacIver, S. 251. Ducati, S. 190–191, Fig. 205.

⟨199⟩ Grabstele des Aules Tite aus Volterra. (Tuff.) Museo Guarnacci, Volterra. Höhe: 1,55 m. Phot.: Alinari 34703. Bibl.: Poulsen, S. 153, Abb. 184. Della Seta, Italia antica, S. 200f., Fig. 209. Karo, in: Die Antike I, S. 218–219, Taf. 21. Ducati, S. 282, Fig. 291.

⟨200⟩ Grabstele des Larth Aninies aus Fiesole. (Kalkstein.) Museo archeologico, Florenz. Höhe: 1,38 m. Phot.: Brogi 10741. Bibl.: Milani, S. 279. Della Seta, Ital. Ant., S. 200f., Fig. 208. Ducati, S. 282, Fig. 293.

⟨201⟩ Kriegerstele von Monte Qualandro (Perugia). (Kalkstein.) Museo dell' Università, Perugia. Phot.: Dtsch. arch. Inst., Rom, Nr. 1474. Bibl.: Ducati, S. 183, Fig. 191.

⟨202⟩ Großer Steindiskus aus Tarquinii. (Stinkkalk, sog. „Nenfro".) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 245. Ders., Ital. ed Etr., S. 12, Taf. VI, Fig. 32. Poulsen, S. 121.

⟨203 bis 205⟩ Steinerne „Kulttreppen" aus Tarquinii. Museo archeologico, Florenz. (Nenfro). Dicke der verschiedenen Platten: 6–25 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 245. – Unabhängige Grabkultobjekte („Abbreviaturen einer sitzenden Gottheit resp. eines Götterpaares" nach Brandenburg, Ital. Unters. III, S. 9; siehe unten!), nicht„ Grabtüren", wie zumeist zitiert! Milani, mündlich zu E. Brandenburg im Jahre 1911: „Die bewußten Stücke könnten schon deshalb keine Grabtüren gewesen sein, weil keine von ihnen etwa am Eingang der Grabkammern, wohl aber einige an der diesem gegenüber gelegenen Hinterwand in situ gefunden" wurden. Zit. aus dem noch nicht publ., mir jedoch durch besondere Güte des Verfassers in Druckbogen zugänglich gemachten II. Bd. von C. F. Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, wo diese Denkmälerklasse, S. 664ff., aufs eingehendste behandelt und mit der uralt vorhellenisch-ägäischen sowie der gleichzeitigen kleinasiatischen, speziell chaldischen Treppenkult- und entsprechenden Felsbearbeitungstradition überzeugend in Zusammenhang gebracht wird; dies auf Grund der für die Erkenntnis und Bezeichnung dieser Objekte als „Kulttreppen" grundlegenden Arbeit von E. Brandenburg, Italische Untersuchungen, 1923, III, S. 1–14, wo auf Abb. 1 u. 2 und einer Tafel insgesamt 11 solcher Objekte abgebildet sind. – Vgl. ferner W. Reichel, Über vorhellen. Götterkulte, Wien 1897, sowie H. Herter, Zum bildlichen Kultus der Alten, Rhein. Mus. 1925, S. 164ff. (Weitere Bibl. unter Abb. 206–207!)

⟨206 u. 207⟩ Steinerne „Kulttreppen" aus Tarquinii. (Nenfro.) Museo Nazionale, Tarquinia. Phot.: Alinari 26054 (Abb. 206); R. Moscioni, Rom (Abb. 207). Bibl.: Vgl. die bibliogr. Anmerkung zu Abb. 203–205! – Ferner: Milani, Not. d. scavi 1881, S. 365ff., 1892, S. 472. Pernier, ibid. 1907, S. 343f. Poulsen, S. 153. Stryk, Stud. üb. etr. Kammergräber, S. 60. Della Seta, Ital. ant., S. 199, Fig. 204.

⟨208⟩ Steinerne Totenbank aus dem Tumulus von Camuscìa (Cortona). (Tuff.) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Brogi 20621. Bibl.: Milani, S. 228. Neppi Modona, Cortona etrusca e rom., S. 93f., Taf. 11a. Ducati, S. 277, Fig. 283.

⟨209⟩ Grabcippus aus Vetulonia. (Tumulo della Pietrera.) (Sandstein, sog. „Pietra fetida"). Museo archeologico, Florenz. Höhe: 85 cm. Durchm.: 18 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Is. Falchi, Not. d. scavi, 1893, S. 154.

Milani, S. 219. Ders., Studi e Mat. II, S. 82, Fig. 269. Karo, ibid., S. 147, Taf. III, Fig. 3. Randall MacIver, S. 154.

⟨210 u. 211⟩ Grabcippus aus San Piero a Strada (Pontassieve). (Sandstein.) Zwei Ansichten von vier. Privatbesitz Umberto Franci, Rufina. Höhe: 76 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Publiz. v. Minto, Not. d. scavi, 1926, S. 162–164; Abb. 1–3. (Vgl. d. Cyppus von Artimino im Mus. arch. in Florenz. Milani, S. 280.) Ducati, S. 284.

⟨212⟩ Grabcippus aus San Tomaso in Florenz. (Sandstein.) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 281. Ders., Not. d. scavi 1892, S. 461f. Minto, ibid., 1926, S. 164. (Vgl. d. Cippus im Antiquarium in Berlin, Beschreibung d. ant. Skulpt., S. 467, Nr. 1220). Ducati, S. 284, Fig. 299 u. 300.

⟨213 u. 214⟩ Grabstele aus Londa. (Sandstein.) Vorder- und Rückansicht. Museo archeologico, Florenz. – Höhe: 97 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 280. Minto, Not. d. scavi, 1926, S. 164. Ducati, S. 283, Fig. 295 u. 296. (Vgl. die Stelen aus S. Agata del Mugello und Croce al Trebbio: Milani, S. 280, u. Not. d. scavi, 1889, S. 151 u. 183.)

⟨215⟩ Kriegercippus aus Orvieto. (Tuff.) Museo Civico, Orvieto. Phot.: Raffaele-Armoni, Orvieto. Bibl.: . Ed. Galli, Un cippo orvietano etc., (in: Bollet. Stor. patr. Umbr., XII, 1916, Heft I–II), Taf. II, 3. Ducati, S. 281f., Fig. 292.

⟨216⟩ Basisfragment eines Rundcippus aus Chiusi. (Tuff.) Museo Nazionale, Palermo. Höhe: 31,5 cm. Breite: 19 cm. Dicke: 16 cm. Phot.: Durch Güte des Herrn Prof. Dir. E. Gàbrici, Palermo. Bibl.: Katal.-Nr. 245 (der Collez. Casuccini). Publiz. v. E. Gàbrici, Studi Etruschi II (1928), S. 70 (Nr. 2), Taf. VI, b (vgl. auch S. 63).

⟨217⟩ Basisfragment eines Rundcippus aus Chiusi. (Tuff.) Museo Nazionale, Palermo. Höhe: 25 cm. Länge: 50 cm. Phot.: wie Abb. 216. Bibl.: Katal.-Nr. 205 (der Collez. Casuccini). Publ. (wie Abb. 216), S. 69f. (Nr. 1), Taf.V, a (vgl. auch S. 63).

2. RUNDPLASTIK

⟨218 u. 219⟩ Porträtkopf von einer Sandsteinstatue aus Vetulonia. (Tumulo della Pietrera.) Museo archeologico, Florenz. Höhe: 28 cm. Phot.: Mus.-

Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 218. Is. Falchi, Not. d. Scavi, 1893, S. 153f. u. 510f.; 1894, S. 335f. (über sämtl. Fragm., inkl. Abb. 220). Karo, St. e M. II S. 145, Taf. III, Fig. 1 u. 2. Ders., in: Die Antike, I, S. 224f., Abb. 6 (als Kalkstein und als weibliche Gottheit erklärt). Ducati, S. 184, Fig. 192.

⟨220⟩ Fragmente von Sandsteinskulpturen aus Vetulonia. (Tumulo della Pietrera.) Museo archeologico, Florenz. Höhe des weibl. Torsos links: 52 cm. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Wie zu Abb. 218–219. Dazu: Karo, St. e M. I, S. 273 u. 276, Fig. 43 u. 43a und II, S. 145 (spez. über d. weibl. Torso links). Ferner: Randall MacIver, S. 153f. (über die ganze Gruppe). Ducati, S. 183f., Fig. 194.

⟨221⟩ Tuffsteinstatue einer Göttin (Offerentin?) aus Vulci. (Grotta d'Iside, Polledrara.) British Museum, London. Höhe: 95 cm. Phot.: Mansell, London. Bibl.: Mus.-Nr. 792. Guide of the Dep. of Gr. a. Rom. Ant., S. 134. Pinza, S. 327, Taf. 14a–e. Ducati, S. 187, Fig. 197 u. 199. (Über die Chronologie des ganzen Grabfundes: Karo, Ath. Mitt. 1920, S. 111ff.)

⟨222 bis 225⟩ Tuffsteinstatue eines Kentauren aus Vulci. (In vier Ansichten.) Museo Villa Giulia, Rom. Heutige Höhe des Fragmentes: 77 cm. Länge: 80 cm. Phot.: Alinari 41094 (Abb. 222); Gabin. fotogr. d. Minist. d. Pubbl. Istruzione, Rom (Abb. 223–225). Bibl.: Poulsen, S. 160. Bendinelli, Boll. d'Arte, 1923, S. 65f. Bianchi Bandinelli, Dedalo VI, S. 16. Karo, in: Die Antike I, S. 234, Abb. 12 u. Taf. 27. Ducati, S. 184f., Fig. 193 u. 195.

⟨226 u. 227⟩ Tuffsteinstatue (Jüngling auf Seepferd) aus Vulci. Museo Villa Giulia, Rom. Phot.: Alinari 41095. Bibl.: Karo in: Die Antike I, S. 234, Abb. 13.

⟨228⟩ Tuffsteinkopf von einem Grabcippus aus Orvieto. (Nekropole „Canicella".) Museo Civico, Orvieto. Phot.: Raffaele-Armoni, Orvieto. Bibl.: Gamurrini, Boll. Accad. nuova Fenice, 1890, S. 22. Perali, Orvieto etrusca, S. 46f.

⟨229⟩ Marmorstatue aus Orvieto. (Nekropole „Canicella".) Museo Civico, Orvieto. Phot.: Raffaele-Armoni, Orvieto. Bibl.: Gamurrini, Not. d. Scavi, 1885, S. 33f., Taf. II–V (nennt das Werk „phönik. oder kypr.", S. 38, 39, Anm. 1; den Typus nennt er „semitisch"). Körte, Über eine altgriech. Statuette (nennt sie auf S. 23 „arch.-griech.", wegen des Marmors, den es sonst in arch.-etrusk. Werken nicht gibt). Ferner: Körte, Arch. Stud., S. 1f., 19f., Taf. I. P. Perali, Orvieto etrusca, S. 46ff. (nennt den Typus „hamitisch" und wendet gegen Körte ein, in

Bolsena, dem etrusk. Volsinii, seien viele Trümmer von Statuen, Säulen und Kapitellen in gleichem Marmor gefunden worden; es müsse in der Gegend ein solcher, jetzt verschütteter Marmorbruch gewesen sein). Poulsen, Arch. Jahrb., 1906, S. 194.

⟨230⟩ Sandsteinbüste (Xoanon) einer Liebesgöttin („Thufltha" od. „Turan") aus Chiusi. Museo Etrusco, Chiusi. Höhe: 52 cm. Phot.: Alinari 37507. Bibl.: Bianchi Bandinelli, I caratteri della scultura etrusca a Chiusi, in: Dedalo VI, S. 5ff., besonders S. 16, Abb. S. 9 (ähnl. Exemplar: Abb. S. 11; sowie Mon. Ant. Linc. XXX, II, 1925, Fig. 83; Append., Fig. 3). Derselbe, Clusium (Mon. Linc. 1925), Kol. 492–3: ein Katalog dieser Xoanoi, insgesamt 11 Nrn. (vgl. oben, S. 49 u, Anm. 1). Vgl. Poulsen, S. 97 u. Abb. 100 (ein sehr ähnliches Exemplar, von P. als „hettitisch" bezeichnet). Della Seta, Ital. Ant., S. 200, Abb. 207.

⟨231⟩ Zwei weibliche Sandsteinbüsten (Xoanoi⟩ aus Chiusi. Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 158 (unter Nr. 5005–06). Randall MacIver, S. 243, Taf. 44, Nr. 4. Ducati, S. 238, Fig. 246 u. 247. (Vgl. auch Bibl. zu Abb. 230, besonders Bianchi Bandinelli.)

⟨232⟩ Sandsteinstatue einer Sphinx aus Chiusi. (Poggio a Gaiella.) Museo Etrusco, Chiusi. Höhe: 50 cm. Phot.: Alinari 37512. Bibl.: Poulsen, S. 153. Bianchi Bandinelli, a. a. O. (Dedalo), S. 16, Abb. S. 10; sowie Clusium, Kol. 372. Della Seta, Ital. ant., S. 199, Fig. 206. Ducati, S. 238f., Fig. 248.

⟨233 bis 235⟩ Tuffsteincippus mit Kriegerkopf aus Orvieto. (Nekropole „Crocefisso del Tufo".) Museo archeologico, Florenz. Höhe des Kopfes allein: 43 cm. Phot.: Alinari 31141 (Abb. 233); Brogi 20619a u. b (Abb. 234 u. 235). Bibl.: Milani, S. 242. Ducati, S. 237–238, Fig. 249.

⟨236 u. 237⟩ Doppelköpfiger Grabcippus aus Orvieto. (Nekropole „Crocefisso del Tufo"?) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Mus.-Verwaltung, Florenz. Bibl.: Milani, S. 158 (unter Nr. 73138).

⟨238⟩ Löwencippus aus Settimello bei Florenz. (Sandstein.) Museo archeologico, Florenz. Phot.: Alinari 31151. Bibl.: Milani, S. 287 u. Not. d. Sc., 1903, S. 352. Karo, in: Die Antike I, S. 223, Taf. 24, sowie auf dem (nicht dazugehörigen) Tumulus, Taf. 22. Ducati, S. 284, Fig. 301.

VERZEICHNIS DER TEXTFIGUREN

⟨Einbandvignette⟩: siehe zu Fig. 11.
⟨Titelvignette⟩: Medaillon der Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16 (nach: Mon. d. Inst. X, Taf. 33)
⟨Fig. 1⟩: Aufsicht auf den Kesselwagen Abb. 132 (nach: Grifi, Mon. di Cere antica, Taf. VI, Nr. 2 13
⟨Fig. 2⟩: Innenrelief einer Buccherotasse aus der Tomba del Duce, Vetulonia (nach Not. d. Scavi, 1887, Taf. XVI, Fig. 5a) 22
⟨Fig. 3⟩: Löwenjagd von der Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16 (nach: Mon. d. Inst. X, Taf. 33) 25
⟨Fig. 4⟩: Ornament der äußeren Bodenfläche der Silberkiste Abb. 21 (nach: Mon. d. Inst. VIII, Taf. XXVI, Fig. 4) 39
⟨Fig. 5⟩: Bukolische Szenen von der Bodenkuppe des Silberkessels Abb. 16 (nach: Mon. d. Inst. X, Taf. 33) 40
⟨Fig. 6⟩: Ornament der inneren Bodenfläche der Silberkiste Abb. 21 (nach: Mon. d. Inst. VIII, Taf. XXVI, Fig. 6) 51
⟨Fig. 7⟩: Ornament der inneren Deckelfläche der Silberkiste Abb. 21 (nach: Mon. d. Inst. VIII, Taf. XXVI, Fig. 5) 66
⟨Fig. 8⟩: Ornament der äußeren Deckelfläche der Silberkiste Abb. 21 (nach: Mon. d. Inst. VIII, Taf. XXVI, Fig. 2) 97
⟨Fig. 9⟩: Kriegerzug vom Silberkessel Abb. 16 (nach: Mon. d. Inst. X, Taf. 33) 101
⟨Fig. 10⟩: Meerdämon. Binnenzeichnung des Bronzereliefs Abb. 160 (nach Fig. im Text zu Brunn-Bruckmann, Ant. Denkm., Taf. 589) 107
⟨Fig. 11⟩: Herakles. Binnenzeichnung des Bronzereliefs Abb. 159 (nach Fig. im Text zu Brunn-Bruckmann, Ant. Denkm., Taf. 589) 108
⟨Fig. 12⟩: Gorgona. Binnenzeichnung des Bronzereliefs Abb. 161 (nach Fig. im Text zu Brunn-Bruckmann, Ant. Denkm., Taf. 588) 125

INHALT

VORWORT 7

EINLEITUNG: Das Erscheinen der Etrusker in der Kulturgeschichte des Mittelmeers 13

ERSTER TEIL

DIE GENESIS DER ETRUSKISCHEN KUNST

Die früh-„orientalisierende" Ursprungsepoche: ca. 725–625 v. Chr.

Erstes Kapitel: Abgrenzung der Ursprungsepoche. Ausscheidung des Italischen. „Orientalisierende" Herrenkunst und „geometrisierende" Volkskunst in der Ursprungsepoche (Zugleich Chronologie) 25

Zweites Kapitel: Analyse der „orientalisierenden" Kunst der Etrusker nach Herkunft der Objekte, Materialien und Stilelemente 40

1. Ihr Mischkunstcharakter in Material und Stil 40
2. Die Rolle des Orientalischen und Abgrenzung gegen dieses 51
3. Die autochthon-mediterrane Eigengesetzlichkeit des Etruskischen. Seine Verwandtschaft mit dem Kretisch-Mykenischen und Zugehörigkeit zum vorhellenischen, kleinasiatisch-ägäischen Kulturkreis 66

ZWEITER TEIL

DIE SPÄT-„ORIENTALISIERENDE" EPOCHE DER ETRUSKISCHEN KUNST

Epoche des Übergangs vom „orientalisierenden" zum „ionisierenden" Stil: ca. 650–550

Drittes Kapitel: Der Einsatz des Griechischen zwischen dem Orientalischen und dem Italienischen. Abgrenzung gegen das Griechische. Paralysierung der Herrenkunst durch den Einbruch des „Ionismus" 101

Viertes Kapitel: Der Ursprung der Macht des Griechischen über das Etruskische. (Die Genesis des „Ionismus" in der etruskischen Kunst.) . 108

1. Gemeinsames Traditionsgut, unabhängige Traditionsform der altägäischen Erbmasse 108
2. Die ionisierende „Pseudomorphose": die große schöpferische Illusion der etruskischen Kunst 115

TAFELN

ERSTE ABTEILUNG ..... Abb. 1–149
ZWEITE ABTEILUNG ..... Abb. 150–238

DRITTER TEIL

SYSTEMATISCH-CHRONOLOGISCHER KATALOG DER ABGEBILDETEN WERKE

VORBEMERKUNG 130
FUNDTABELLE DER FIGURIERTEN SILBERGRUPPE DER URSPRUNGSEPOCHE 136
ERSTE ABTEILUNG: Beschreibender uud bibliographischer Katalog der Ursprungsepoche (ca. 725–625 v. Chr.) 137
I. Silber: Abb. 1–26 137
II. Elfenbein: Abb. 27–53 149
III. Gold: Abb. 54–98 167
IV. Bronze: Abb. 99–149 202
ZWEITE ABTEILUNG: Bibliographischer Katalog der Übergangsepoche (ca. 650–550 v. Chr.) 230
I. Bronzeplastik 230
1. Reliefs: Abb. 150–167 230
2. Tierbronzen: Abb. 168–175 232
3. Bronzestatuetten: Abb. 176–196 232
II. Steinplastik 234
1. Reliefs: Abb. 197–217 234
2. Rundplastik (ab ca. 675 v. Chr.): Abb. 218–238 236
VERZEICHNIS DER TEXTFIGUREN 239

Dem vorliegenden Bande werden zwei weitere Bände, die die später Epochen der etruskischen Kunst behandeln, folgen. Gleichzeitig r diesem ersten Band erscheint vom selben Verfasser:

Die Herkunft der Etrusker. Geheftet etwa M 4.50.

Ferner sind in unserem Verlag erschienen:

Hans Schrader, Professor an der Universität Frankfurt a. M., Phidias. M 325 Abbildungen. In Leinen M 45.–, in Halbleder M 48.–.

Paul Jacobsthal, Professor an der Universität Marburg, Ornamente gri chischer Vasen. Ein Textband mit 24 Vignetten und ein Tafelband r 150 Lichtdrucktafeln. Geheftet M 188.–. Der Text in Leinen gebunden, die Taf in Leinenmappe M 200.–.

Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Dritte erweite und illustrierte Auflage. Band 1–3 Deutschland, jeder Band in Leinen M 56 in Halbleder M. 60.–. Band 4 Ausland, mit einem 8 Bogen starken Anha Byzanz, in Leinen M 130.–, in Halbleder M 135.–.

2284-19R
'70